ART CONTEMPORAIN

REVUE

50° NORD

alma nac/nach 08

50° NORD RÉSEAU/NETWORK

CONTEMPORARY ART

REVIEW

50°



#0

REV

Compliance with the editorial policy is the remit of an editorial committee composed of professionals from the member-structures of the 50° nord network. Its composition varies according to the commitments of the individuals and structures, which gives the review a corporate and unified sense as well as a dynamic and a pluralism of views. The choice of issues and artists, unsolicited projects aside, is established by the network itself, while the editorial committee, which is open to as many people as possible, primarily functions as a reading committee with an important role of co-ordination.

Le respect de la ligne éditoriale est mis en œuvre par un comité de rédaction formé de professionnels des équipes des structures membres du réseau 50° nord. Sa composition évolue en fonction des engagements des individus et des structures, procurant à la revue une appropriation collégiale et fédératrice mais aussi une dynamique et un pluralisme des regards. Le choix des problématiques et des artistes – hors projets spontanés de leur part – s'établit au sein de la collectivité du réseau, le comité de rédaction, ouvert au plus grand nombre, ayant un rôle de coordination et de comité de lecture.

ALMANAC

CRITICAL SPACE

_ Critical articles / exhibition reports
_ Texts on / interviews with artists from the region
_ Reports on contemporary art literature published in the region

CARTE BLANCHE

CREATIVE SPACE

_ Creative spaces made available to artists upon corporate suggestion from members of the network or unsolicited applications from artists

PORTFOLIO

PRESENTATION SPACE

_ Presentation space given over to a specific issue

ALMANACH

ESPACE CRITIQUE

_ Articles critiques / comptes-rendus d'expositions
_ Textes sur / entretiens avec des artistes de la région
_ Comptes-rendus de lecture d'ouvrages d'art contemporain édités en région

CARTE BLANCHE

ESPACE DE CRÉATION

_ Espaces de création offerts aux artistes sur proposition collégiale des membres du réseau ou candidature spontanée des artistes

PORTFOLIO

ESPACE DE DIFFUSION

_ Espace de diffusion offert à une problématique

UE
IEW

50° NORD

ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART

CRITICAL POINT OF VIEW

50° nord contemporary art review focuses on the various disciplinary and inter-disciplinary practices of visual arts that each member-structure of the network endeavours to promote. It supports the dialogue of artists and writers undertaking experimental or daring creations that challenge prevalent values. The review also reports on the activities of 50° nord as an association of structures and highlights the ins and outs of the development of regional networks in France.

POINT DE VUE CRITIQUE

50° nord revue d'art contemporain s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires des arts plastiques et visuels que chacune des structures adhérentes au réseau s'emploie à promouvoir. Elle soutient les discours d'artistes et d'auteurs qui prennent en compte les créations expérimentales ou risquées, remettant en question les valeurs dominantes. La revue rend également compte des actions de 50° nord en tant qu'association de structures et proposera une mise en lumière des tenants et aboutissants du développement des réseaux régionaux en France.

TERRITORIAL POINT OF VIEW

50° nord contemporary art review offers a platform for the art world of the Nord - Pas de Calais region and the Nord Euroregion, with discussion of the artworks and their different means of expression, thus providing a record of the territory's artistic activity.

The review examines the data and issues relating to the varied contemporary creative output of a network of committed artists whose diversity is its strongpoint. The review offers both a retrospective and prospective vision of contemporary art within the region and provides an 'in progress' report of the value of a territory as ground for experimentation.

The review is distinguished by the presence of a region within a pluralist and decentralised rationale. The purpose of this project is to provoke writing as part of the regional art scene, alongside critical contributions from both professional and amateur critics, art professionals, art lovers and the region's academics, researchers and students.

POINT DE VUE TERRITORIAL

50° nord revue d'art contemporain propose une plate-forme d'expression au monde de l'art du Nord - Pas de Calais et de l'eurorégion Nord en fournissant un discours sur les œuvres et leurs différentes médiations, afin de garder la trace de l'activité du territoire.

La revue examine les données et les enjeux d'une création contemporaine plurielle émanant d'un tissu d'opérateurs engagés, dont la diversité fait la richesse. La revue propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain en région et exprime *in progress* la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation.

La revue se démarque par son implantation régionale dans une logique de pluralisme et de décentralisation. L'incitation à l'écriture sur la scène artistique régionale est l'objet de ce projet, avec la volonté de proposer les contributions de critiques confirmés ou non, de professionnels et d'amateurs de l'art, d'universitaires de la région, de jeunes chercheurs et d'étudiants.

Network optimists, who are you?

The appearance of the first issue (# 0) of ***50° nord contemporary art review*** marks a new stage in the overall plan of our regional contemporary art network.
Why this review?
In March 2008, a large-circulation half-yearly diary was launched as a prelude. Having thus publicised the various activities of the network's members, it was time to create a tool for reflection. Here then, is the first proposal. Critics, artists, art lovers, academics and art professionals have all taken up their pens in order to uphold, decipher and share their love of art.

Moreover, the activities of 50° nord on behalf of the public, the member-structures of the network and artists remain vital. The various activities that have marked the year 2008 are retraced here, including visits, cross-border encounters and exhibitions.

What is a network? Why belong to a network?
What are its aims? These questions continue to guide everyone's thoughts.

Europe is up and running, with its 27 members.
Let it be a model for reflection.

Christelle Manfredi
President réseau 50° nord

Réseaux optimistes, qui êtes-vous ?

La parution du n°0 de la **revue 50° nord** marque une nouvelle étape dans le projet de notre réseau régional d'art contemporain.
Pourquoi cette revue ?
En mars 2008, la création d'un agenda semestriel à grand tirage fut un préalable. À la communication des activités des membres devait également répondre la mise en chantier d'un outil de réflexion.
En voici la première proposition. Critiques, artistes, amateurs d'art, universitaires et professionnels ont pris la plume dans le but de soutenir, de déchiffrer et de partager leur amour de l'art.

Par ailleurs, les activités de 50° nord en direction des publics, des structures membres du réseau et des artistes restent essentielles. Les actions qui ont ponctué l'année 2008 sont ici retracées : visites-parcours, rencontres trans-frontalières et expositions.

Qu'est-ce qu'un réseau ? Pourquoi adhérer à un réseau ? Quels sont les objectifs à atteindre ? Ces questions guident, toujours, les réflexions de chacun.

L'Europe à 27 est en marche. Un modèle à penser.

Christelle Manfredi
Présidente réseau 50° nord

CONTENTS #0 // SOMMAIRE #0

WATCH THIS SPACE #4

Evénement jeune création du réseau 50° nord – 50° nord Young Creators' Event
Octobre 2007 – Janvier 2008 | October 2007 – January 2008

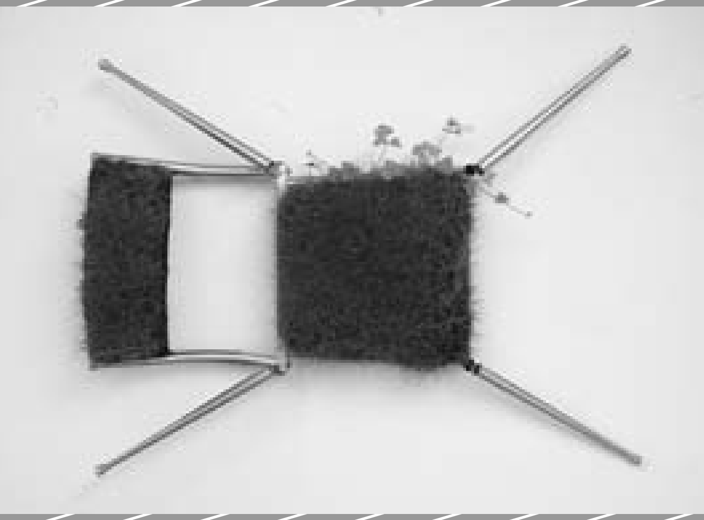
Its objective is to support new regional creativity, to valorise the studies and training provided by the region's art schools and to highlight the long-term promotional work carried out by the member-structures of the 50° nord network with regard to the territory's young artists.

For this 4th edition, ten of the network's venues mentored a young artist on a specific project, be it in the production of works, residences, works in progress, exhibitions or interventions in situ or in public spaces... Various co-operative and reciprocal means were established to offer a variety of contexts for the creation, presentation and promotion of these works – a real opportunity for artists to work in a professional manner, to make use of new spaces and to encounter the public. Special evenings, openings, visits and practical workshops have marked the *Watch this Space* programme.

ARTISTES / ARTISTS
Khalil Bachiri, Régis Baudy, Charlotte Cochelin & Vincent Neto Gameiro, Bertrand Dezoteux, Min Du, Qiang Ma, Dmitri Makhomet, Orane Najih, Sébastien Vial et Cécile Wesolowski et Grégoire Motte, artiste présenté par 50° nord dans le cadre de l'exposition collective *Jeune Création* à Paris (événement associé) / And Grégoire Motte , artist presented by 50° nord as part of the group exhibition *Jeune Création* ('Young Creators') in Paris (an associated event)

STRUCTURES PARTICIPANTES / PARTICIPATING STRUCTURES
artconnexion, Bureau d'Art et de Recherche BAR#2, cent lieux d'art, Espace Croisé, Frac Nord - Pas de Calais, Galerie Guy Chatiliez, Idem+arts, Musée Matisse, la Vitrine et le Vivat.


Dmitri Makhomet, *La terre invisible*, 2007, vidéo.


Qiang Ma, *Prototype*, 2006, installation.


Charlotte Cochelin & Vincent Neto Gameiro, *PLAN B*, 2007

WTS is the group event (henceforth biennial) of the 50° nord network specifically dedicated to young creators from the art schools of the Nord - Pas de Calais region.

WTS constitue l'événement collectif – dorénavant une biennale – du réseau 50° nord spécialement consacré à la jeune création issue des écoles supérieures d'art du Nord - Pas de Calais.

Cécile Wesolowski, *www.crate/easterneuropeandating.uk*, vidéo, 2007.





Orane Najih, *Pascal*, vidéo, 2007.



Bertrand Dezoteux, *Roubaix 3000*, 2007.

Son objectif est de soutenir la création émergente régionale, de valoriser les formations dispensées dans les écoles supérieures d'art et de porter un coup de projecteur sur le travail de prospection que mènent les structures membres de 50° nord vers les jeunes artistes du territoire.

Pour cette 4ème édition, dix lieux du réseau ont accompagné un jeune artiste plasticien selon un projet spécifique : production d'œuvres, résidences, *works in progress*, expositions, interventions *in situ* et dans l'espace public… Des dispositifs de coopération et de mutualisation ont été mis en place pour offrir des contextes variés de création, de présentation et de médiation des œuvres ; une réelle opportunité pour les artistes de s'inscrire dans une démarche professionnelle, d'investir de nouveaux espaces et de rencontrer les publics. Des soirées, vernissages, visites et ateliers de pratique ont ponctué « *Watch this Space* ».



Khalil Bachiri, *Re-source*.

Halory Goerger

//Introducing The Subject PRÉSENTATION DU SUJET //

Le pensionnat/The Boarding School

Le pensionnat, **agence tous risques de l'art contemporain**, part à l'abordage des grands espaces, du *white cube à la black room*, avec la fraîcheur du brumisateur et le sérieux du pape. Construction, vidéo, dispositifs interactifs, peinture, installations, écriture et musique : le pensionnat fait feu de tout bois, qu'il soit de palette ou précieux.

La ligne esthétique qui se dégage de leurs travaux tient du terrain multisports vu du ciel. Les enjeux proxémiques et les associations libres sont au centre de ce travail mutant et jovial, qui déplace les lignes de front de la pratique artistique.

Le pensionnat est composé de
Belinda Annaloro, Antoine Defoort, Julien Fournet, Halory Goerger et Sébastien Vial.

Le Pensionnat, **The A-Team of contemporary art** (whose name literally means 'Boarding School'), sets out to conquer the great unknown, from *the white cube to the black room*, with the freshness of an atomiser and the the solemnity of a judge. Whether with constructions, videos, interactive machines, painting, installations, writing or music, Le Pensionnat makes the most of every opportunity, be it with humble materials or precious ones.

The aesthetic line conveyed by their work is similar to a sportsground viewed from above. Proxemics and free associations lie at the heart of this ever-changing, jovial output, pushing back the boundaries of artistic practice.

Le Pensionnat is made up of
Belinda Annaloro, Antoine Defoort, Julien Fournet, Halory Goerger and Sébastien Vial.

Le pensionnat contre la commission de sécurité (2008)



© Halory Goerger





//The author L'AUTEUR//

Halory Goerger

J'exerce nombre de petits métiers (performer, vidéaste et intellectuel de proximité) pour pouvoir financer ma passion : vendre des allumettes le soir de Noël, dans les rues enneigées d'une capitale hostile. Je conçois des spectacles et des installations au lieu de construire des maisons parce que c'est mieux comme ça pour tout le monde. Je travaille sur l'histoire des idées, parce que tout était déjà pris quand je suis arrivé.
Dans chacune de mes opérations, l'indigence absolue flirte avec la rigueur formelle, avec la bénédiction d'un rapport détendu aux pratiques artistiques, et le souci d'en sortir vivant.


© Halory Goerger

Le Pensionnat versus the Health and Safety Board
(2008)

I practise several professions (performer, video-maker and local intellectual) in order to finance my passion, namely selling matches on Christmas Eve in the snow-covered streets of an unfriendly capital. I dream up shows and installations instead of building houses because it's better like that for everybody. I work on the history of ideas, because everything was already taken by the time I came along.
In all my undertakings, total destitution flirts with formal rigour, blessed by an easy rapport with artistic practice, and a concern for getting out alive.

[http://halory.free.fr]
[http://sebastienvial.over-blog.com]
[www.levivat.net]

stien Vial

HALORY GOERGER

Le Pensionnat
versus the Health and Safety Board (2008)

// (part one) //

monday

Nobody comes: well done. I don't give a toss about anything, I flop in front of the film *Tron*, filing it mentally as 'preparatory work'. In fact, I think about taking notes on the development of events:

one – you'll have other cats to whip with your cat whip

two – you'll never have the time to correct and do the page layout before printing, disgrace will bear down on you with all its might from the top of Mont Blanc

three – so stop straightaway

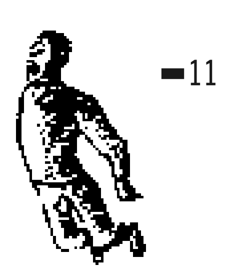
tuesday

We try to think, but with four of us it's not easy. For a while, we consider battling with the ugly floor-tiling, the colour of the walls and the gaping wardrobes, with paintbrushes, textiles and projections, but we soon give up. It's easier just to say that the room's fine, and move on to other things. Victory by forfeit: the space has already made Julien and Belinda crazy, it's got them rolling on the ground, shaking with nervous laughter. They go home.

Naïvely, we discuss the possibility of using the trinity of bed + wardrobe + chair as a material pack which we would each make use of in our own way, and then presenting it in the grand tradition of a play which is-normal-at-first-sight-but-when-you-look-closer-you-see-that-strange-things-are-happening : yuck, it stinks, help, it's the academic artist, everybody doing his little thing in his own corner, and then we count the points, thank you goodbye. Conclusion: let's break up the dormitory and build something big, at the risk of making a sculpture, which is pretty dodgy as everybody knows. And if you don't know, just take a look at the sides of the motorways.

Sébastien hangs a drawing on the wall, the starting point for a proper discussion combining reflection and procedure. We eventually agree upon a format that will incite group activity rather than one which would be proof of such. And then, while we're at it, we build a gigantic footbridge out of bed bases. We line the beds up, side by side, and then move along the 15-m distance, 80cm above the ground. We've just taken the tortoisheshell and bent it in two over our knees. No matter what we do, the fold will always be visible.

That said, I feel an explanation is called for, and in fact that's interesting because it neatly describes my relationship to group work. For instance, Antoine and I have both been working on a show for over a year, and when we come up with ideas separately, we're bound by a moral contract to tell the other about it immediately, before the idea has time to take shape. Consequently, we spend our time having the following kind of conversation:
_ yeh, you see, I was just telling myself we could do something with lasers, nah, honest, lasers are cool
_ hey yeh, lasers, yeh, dunno, yeh, nah, ok, lasers, why not, and red ones as well



Le pensionnat contre la commission de sécurité (2008)

// (première partie) //

lundi

Personne ne vient : bravo. Je ne fous rien, je m'affale devant le film *Tron* et je range ça dans la catégorie mentale « travail préparatoire ». Juste, je pense à prendre des notes sur le déroulement des opérations :

un - tu auras d'autres chats à fouetter avec ton fouet à chats

deux - tu n'auras jamais le temps de corriger et de mettre en page avant impression, le déshonneur va s'abattre sur toi en prenant son élan depuis le sommet du mont blanc

trois - alors arrête tout de suite

mardi

On tente de réfléchir mais à quatre c'est compliqué. On envisage un temps de se battre avec le carrelage moche, la couleur des murs et la gueule des armoires, à coups de pinceaux, de tissu et de projections, puis on abandonne. On n'a qu'à se dire que la pièce est belle, et passer à autre chose. Victoire par forfait. L'espace a déjà rendu dingue Julien et Belinda, qui se roulent par terre, secoués par un rire nerveux. Ils rentrent.

Avec candeur, on évoque la possibilité de prendre la trinité lit + armoire + chaise comme un « pack » de matière qu'on utiliserait chacun à sa façon, puis de présenter ça dans la grande tradition de la pièce a-priori-normale-mais-quand-on-se-penche-on-voit-bien-qu'il-se-passe-des-choses : bouh ça craint, au secours, c'est l'artiste academy, chacun fait son petit truc dans son coin, et ensuite on compte les points, merci au revoir. Conclusion : cassons le dortoir en construisant quelque chose de grand, au risque de faire de la sculpture, ce qui est assez casse-gueule comme chacun sait. Et si vous ne savez pas, regardez sur le bord des autoroutes.

Sébastien accroche un dessin, point de départ d'un vrai débat de fond qui allie réflexion et manutention. On finit par se mettre d'accord sur une forme qui suscite une activité collective, plutôt que sur une forme qui témoigne d'une activité collective. Et dans la foulée, on construit une gigantesque passerelle à base de sommiers. Les lits sont alignés bords à bords sur 15 m de long, on évolue dessus à 80 cm du sol. On vient de prendre la carapace de la tortue et de la plier en deux sur notre genou. Quoiqu'on fasse par la suite, on verra toujours le pli.

Là-dessus je sens bien qu'il faut une explication, et alors figurez-vous que c'est intéressant parce que ça définit bien mon rapport au travail collectif. Par exemple, Antoine et moi on travaille à deux sur un spectacle depuis plus d'un an, et lorsqu'on a des idées séparément, on a un contrat moral qui nous oblige à en parler à l'autre immédiatement, sans attendre que l'idée prenne corps. Le résultat c'est qu'on passe notre temps à avoir ce genre de conversations :
_ ouais tu vois je me disais on pourrait faire un truc avec des lasers nan c'est sympa les lasers franchement
_ ha ouais les lasers ouais chaipas ouais nan mais ok des lasers pourquoi pas et alors des lasers rouges donc
_ ouais bien sûr rouges ouais
_ et plutôt des… gros lasers

→

The Boarding School

// (part one) //

_ yeh, of course, red ones, yeh
_ and how about… huge lasers
_ naah
_ medium-size lasers
_ naah, small lasers
_ pocket-size, yah
_ and what we gonna do with the lasers
_ oh I dunno, we'll have to talk about it

And so, to explain this way of functioning, there's a metaphor which I'm particularly fond of which is "the tortoiseshell". When a tortoise is born, its shell is all soft, all you need to do is pick it up and shape it. Our ideas are like these new-born tortoises, whose shell we shape together before it hardens. Together, otherwise it's Antoine's tortoise. Or Halory's tortoise. Not our tortoise. And, at the risk of sounding like a retarded ex-scout, group work is probably the only utopia left to us, so we might as well handle it well.

Having said that, we remember that we're supposed to be five: there'll never be room for ten hands, unless the shell is enormous. So, like cowards, we take advantage of the fact that there are only two of us present, and go straight ahead, totally ignoring everything that's just been stated. Soon, we've achieved so much that it's night-time. It won't be long before we'll be putting up labels, hey. The best thing is just to keep going in the same direction, although the others still have to agree.

wednesday morning

"A small camera is placed under the beds, pointing towards the end of the room. We see the floor and the underside of the bed bases, the feet of the beds framing the image in a fine perspective. It looks just like an underground car park. Fifteen or so kitchen knives like ones used in horror films are attached vertically to the bed bases, point down. A small robot on wheels, hidden in a cardboard box with 'help' written on it, loops circles around the beds, frequently passing in front of the camera so that we can make out the inscription. When people walk on the beds, the knives threaten to plunge into the robot's cardboard back, but it always manages to avoid them. When people reach the end of the circuit, they see the live video on a screen placed under one of the beds, and understand the rapport when they see other people walking on the beds."

Sébastien intervenes in time to remind me:
_ that the EPSM (Établissement Public de Santé Mentale), the public mental health organisation in charge of the premises, discourages all forms of artistic expression which might lead to madness. I'm tempted to say that rather limits our field of investigation, but I hold myself back because, after all, if I were schizophrenic, I might also want to make a run for it.
_ that patients will be coming to visit the exhibition on Friday, and that the nursing staff would no doubt flip when they saw the knives. As Valérie, the cleaning-lady, says, "There're some weirdos here."

While I'm splitting hairs over my chances of bringing off this installation (replacing the kitchen knives with butter knives perhaps?), I realise that the robot I made last week is not working. Instead of following a black line on a white background, it's turning in circles with the elegance of a dog trying to sniff its own arse. I suspect Conrad Electronic of having yet again palmed me off with faulty material.

I realise with horror that this installation is trying to say something, that could be resumed as follows: frivolity has a price. Oh holy virgin, when you start looking, you can even find a moral in all this. Yeh, yeh, look: "we find it amusing to play the idiot by jumping around on mattresses (living in the well-off carefreeness of the North), but underneath (in the South) there are robots (the poor) who are suffering." Help. Meaning, what a pest.



versus the Health and Safety Board

fig. B

Le Pensionnat

// (première partie) //

_ naaan
_ moyens lasers
_ naaan petits lasers
_ de poche ouais
_ et alors on fait quoi avec les lasers
_ ah mais je sais pas moi faut qu'on en parle

Et donc, pour expliquer ce mode de fonctionnement, il y a une métaphore que j'affectionne, c'est « la carapace de la tortue ». Quand une tortue vient de naître, sa carapace est toute molle, il suffit de la prendre entre ses mains pour la modeler. Nos idées, ce sont ces tortues, qui viennent de naître et dont on modèle la carapace ensemble avant qu'elle ne durcisse. Ensemble, sinon c'est la tortue d'Antoine. Ou la tortue d'Halory. Pas notre tortue. Et au risque de passer pour un post-scout attardé, le travail collectif, c'est un peu la seule utopie qu'il nous reste, alors autant faire ça bien.

Ceci étant, remarquons que nous sommes censés être cinq : il n'y aura jamais la place de mettre dix mains, sauf si la carapace est immense. Donc on profite lâchement du fait qu'on est que deux pour y aller franco, au mépris le plus total de tout ce qui vient d'être énoncé. Rapidement, on a tellement fini qu'il fait nuit. Pour un peu on mettrait un cartel, tiens. Le mieux c'est peut-être de continuer dans la même direction, encore faut-il que les autres soient d'accord.

mercredi matin

« Une petite caméra est placée sous les lits, pointée vers le fond de la pièce. Le cadre donne à voir le sol et le dessous des sommiers. Les pieds des lits encadrent le plan en construisant une belle perspective. On jurerait voir un parking souterrain. Une quinzaine de couteaux de cuisine format film d'horreur sont fixés à la verticale des sommiers, pointe vers le bas. Un petit robot à roulettes, caché dans une boîte en carton, sur laquelle il est écrit “au secours ”, fait un parcours en boucle sous les lits. Il passe régulièrement près de la caméra pour qu'on puisse déchiffrer l'inscription. Lorsque les gens marchent sur les lits, les couteaux menacent de se planter dans son dos cartonné mais il les évite toujours. Lorsque les gens arrivent au bout du parcours ils découvrent le direct vidéo sur un moniteur posé sur un des lits, et comprennent la relation en voyant d'autres gens passer sur les lits ».

Sébastien intervient à temps pour me rappeler :
_ que l'administration de l'EPSM (Établissement Public de Santé Mentale), qui nous accueille, décourage toute forme d'expression plastique susceptible d'évoquer la folie. Je suis tenté d'objecter que ça limite un peu le champ d'investigation, mais je me retiens parce qu'après tout si j'étais schizophrène j'aurais peut-être envie de faire un break moi aussi.
_ que des patients vont visiter l'expo vendredi, et que les aides-soignants vont sans doute tiquer en voyant les couteaux. Comme dit Valérie, la femme de ménage, « *Il s'en passe de drôles, ici* ».

Alors que je ratiocine en évaluant mes chances de réaliser cette installation (remplacer les couteaux de cuisine par des couteaux à beurre ?), je découvre que le robot que j'ai fabriqué la semaine dernière ne fonctionne pas. Au lieu de suivre une ligne noire sur fond blanc, il tourne en rond avec la grâce d'un chien qui essaye de renifler son propre cul. Je soupçonne Conrad Electronic d'avoir une fois de plus réussi à me refourguer du matériel défectueux.

Je réalise avec horreur que cette installation essaie de dire quelque chose, qu'on pourrait résumer ainsi : la légèreté a un prix. Oh pute vierge et vierge pute, en cherchant bien, on peut même trouver ça moralisateur. Ah mais si si, regardez : « *On trouve ça marrant de faire les imbéciles en sautant sur des matelas (de vivre dans l'insouciance fortunée des pays du Nord) mais en-dessous (au Sud) il y a des robots (des pauvres) qui souffrent* ». Au secours. Le sens, quelle plaie.

Prochain épisode
Next episode
> p.36

MORAD MONTAZAMI

Élise Leclercq
You move on, we're staying put

The artist Élise Leclercq was born in 1980. A graduate of the ENSAV-La Cambre Art School in Brussels, she also studied anthropology. Invited to "immerse herself" in the Bourgogne district of Tourcoing, the artist produced a number of film and sound-based works in collaboration with local inhabitants. The results of this residency were shown at the Galerie Chatiliez from 23 January to 1 March 2008. But what kind of immersion are we talking about? In an attempt to answer this question Élise Leclercq and Morad Montazami engaged in a year-long dialogue.

ENTRETIEN DIRECT ORAL/ÉCRIT AVEC
DIRECT ORAL/WRITTEN INTERVIEW BY
ÉLISE LECLERCQ

Places to be: a form of self-direction

"For me there is a world, because I am aware of myself; I am not hidden from myself because I have a world" [1]
Merleau-Ponty

Using forms of playful self-direction ("Hey, look at me! I'm an actor in this world!") experienced in her early meetings with inhabitants of the locality as a starting point, Leclercq subverts the social imagination in itself. A philanthropist carefully stacking gold coins before throwing them one by one out the window of his apartment... Old ladies from the association helping accommodate people who have no official residency papers (known as *sans papiers* in France) throwing pieces of blank paper through the barriers in front of their premises which, ironically, would close if the people were given these permits... A woman who tries to enter a bar where only men are usually admitted, and who finally enters in the form of a framed portrait of herself... A decorated representative of officialdom who gives an impassioned speech on the abolition of international borders in an empty municipal meeting room... Thus are born the micro-fictions that transgress the limits apparently imposed in the Bourgogne district (discrimination, unemployment, etc.); the most coercive limit being auto-censureship that lies in waiting for everybody and provokes desocialisation. Self-direction (auto-directorship or self-dramatisation) is one alternative; a utopian realisation of oneself: "*Nobody explicitly wished to be in a specific place, to be dressed in a specific way or to do anything in particular... what we did each time was a collective dramatisation and story-telling created by the inhabitants and me*". The woman wandering haphazardly on the roof of her building, mop in hand, magnificently exemplifies this. She evokes, with her voice off camera, her

Élise Leclercq

Vous passez, nous on reste



Vidéogramme extrait de *A priori*, vidéo, 2008.

Née en 1980, Élise Leclercq est plasticienne. Diplômée de l'ENSAV-La Cambre (École nationale des arts visuels) de Bruxelles, elle a également étudié l'anthropologie. Invitée à « s'immerger » dans le quartier de la Bourgogne à Tourcoing, elle a produit avec la collaboration des habitants un ensemble de pièces filmiques et sonores durant sa résidence, aboutissant à l'exposition de la Galerie Chatiliez du 23 janvier au 1er mars 2008. Mais de quelle immersion parle-t-on ? Pour répondre à cette question, un dialogue s'est noué depuis plus d'un an entre Élise Leclercq et Morad Montazami.

Lieux d'être : les auto-mises en scènes

« Il y a pour moi un monde parce que je ne m'ignore pas ; je suis non dissimulé à moi-même parce que j'ai un monde » [1]
Merleau-Ponty

Dans les auto-mises en scènes nées de la rencontre avec quelques habitants, Élise Leclercq initie une subversion de l'imaginaire social par lui-même. Le Mr philanthrope empilant soigneusement des pièces d'or avant de les lancer une à une par la fenêtre de son appartement, les dames de l'association en aide aux sans-papiers jetant des feuilles blanches devant la grille de leur local qui aurait fermé suite aux régularisations, la femme qui voulait se rendre au bar où n'entrent d'habitude que les hommes et finalement n'y pénètre que sous la forme d'un cadre photo à son effigie, le monsieur décoré de son écharpe officielle et discourant sur l'abolition des frontières internationales dans un salon municipal vide… ainsi naissent les micro-fictions qui transgressent les limites apparemment imposées dans le quartier de la Bourgogne (discriminations, crise du travail…) ; et parmi elles la plus coercitive, à savoir l'autocensure guettant chacun et qui le désocialise. L'auto-mise en scène en est une alternative, une concrétisation utopique de soi se donnant comme tel : « *Personne n'a explicitement souhaité être à tel endroit, habillé de telle façon pour faire telle chose… ce sont toutes des mises en récit collectives entre eux et moi* ». La femme qui marche d'un pas aléatoire sur le toit de son immeuble, un serpentin à la main, l'exemplifie magnifiquement. Elle évoque, en voix-off, le sentiment de sa féminité blessée, la difficulté de coexister et la sensation d'inachevé… alors que nous la voyons écumer nonchalamment cette parcelle d'au-delà, en surplomb du quartier d'où elle s'échappe quelques instants – le toit d'immeuble est, comme

→

→



feeling of wounded femininity, the difficulty of living alongside others, the feeling of inachievement… yet we see her nonchalantly drifting around the rooftop, overlooking the neighbourhood from which she manages to escape for a few moments. The rooftop becomes like a ship, a heterotopia, an identified space linked in a virtual sense to all others. [2] Maybe the woman wears a dress up there that she would not dare wear elsewhere?

Her gesture, like those of the other self-dramatisations, aims at simplicity; a performative metaphor that condenses transgression itself and becomes, as Brecht would say, "citable": showing something by showing ourselves and showing ourselves by showing the thing. Brecht referred to "the possibility of escaping the role through art." Here, the protagonists do exactly that by taking part without art. [3] "*The poetic imprecision born of the gap between my expectations and the performative act – itself ill-assured, full of fragility and unfathomable history.*" The role is indeed there, at the very heart of the gesture, but the role is not the real essence. Rather, it is the desire or the free expression of "representation", from whence the world we all belong to emerges. It is an opening of the frontiers of my space to other spaces or to the spaces of others. [4]

The artist living through her "milieu"

The experience of Élise Leclercq in the Bourgogne district calls upon notions of the methodology of ethnology, in as much as the topology of the district suits the approach well: "*Ethnology always deals with at least two spatial references: the place being studied (a village, a business, etc.) and, at a wider level, the space within which this place is situated (ethnic environment, kingdom, state), bringing influences and constraints to bear on the internal game at play between local relationships.*" [4] Hence, the exhibition begins with a video: a long tracking shot of the district (a territory in-the-making), accompanied by subtitles added thanks to the opinions about the district given by residents from just outside the district, sometimes just a few bus or metro stops away. The comments include: "*It's a sensitive district (…), people say there are often problems there (…) It's a rotten district. Too chaotic, too many delinquents…*" These incomplete statements nurture the negative popular mythology generally reserved for the suburbs of large French cities where poverty and exclusion seem to stem from the hastily drawn pattern of immigration, petty criminality and insecurity, as if a black magic spell had been repeated inexorably without really believing in it. Élise Leclercq does not apply a political transposition of the concept of ("French") society on a local, district level, but rather, highlights via the district's geographic contours what, in fact, irreductibly makes society. This "*opening towards elsewhere goes beyond pre-suppositions and is always overcome by commonsense; a social space is animated by heterogenous rhythms it would be illusory to try to unify.*" Élise Leclercq is put into a situation much like the Bourgogne district itself, letting herself be reflected in the views and reactions of others, letting the displacement provoked by the fantasies of others about her own position take effect.

What happens when the artist is neither, *stricto sensu*, with his or her camera or microphone, nor within the space he or she wishes to observe, nor with the objects that he or she constitutes; the artist is everywhere and nowhere at the same time, off-centre and fundamentally in-between, at the crossroads of all circumstances, the common denominator of

Samuel Buckman
Didier Cattoën
Vincent Legallois
François Lewyllie

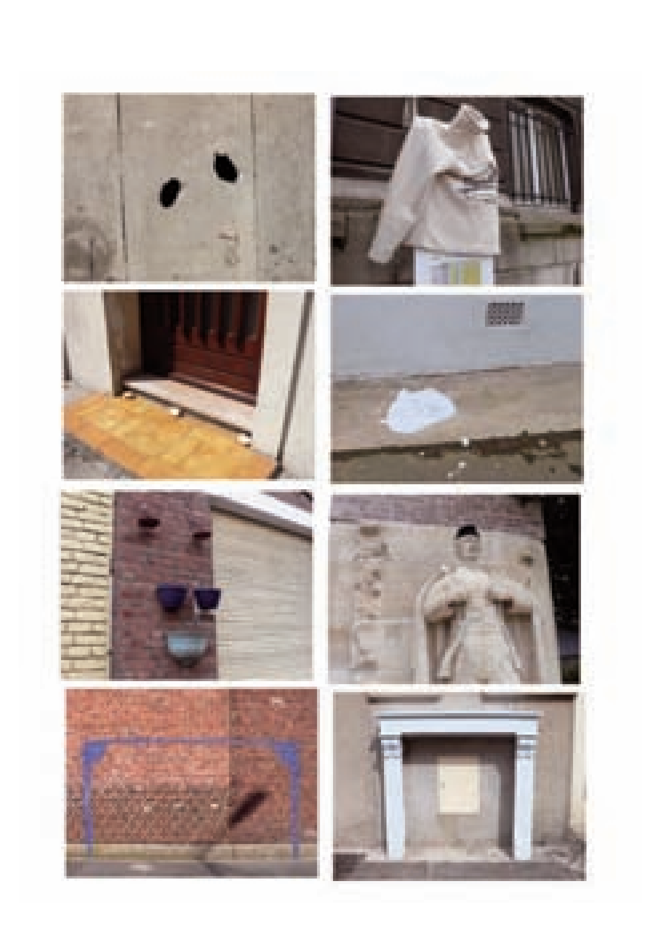
À l'origine de l'exposition « *AB IMO PECTORE* », une invitation à quatre artistes issus d'une même école d'art, celle de Dunkerque, et la proposition de participer à une exposition collective qui serait conçue à huit mains. Ces artistes ont en commun la pratique du prélèvement d'images, de mots et d'objets. Ils effectuent ces prélèvements au fil de dérives, de promenades, de rencontres ou bien encore dans le flux des médias papier ou de l'internet.

The starting point for the exhibition "*AB IMO PECTORE*" was an invitation to four artists all coming from the same art school, that of Dunkirk, and the proposal to participate in a group exhibition that would be made with eight hands. The artists have in common the use of the gathering images, words and objects. These pickings are gathered off the beaten track, on walks, meetings with people or even in the flow of the media from newspapers or on the internet.

CHRISTELLE MANFREDI



SAMUEL BUCKMAN, de haut en bas et de gauche à droite :
Fantôme, Esprit – Orange, Gris – Pots, Bonnet – Foot, Cheminée, 2007/2008.
Photographies couleurs glanées lors de pérégrinations.





DIDIER CATTOËN, *Go*, 2008.



ACCIDENT CONTROLE

ET CŒTERA
C'EST POUR LES CHIENS

DOGS

~~la mer parfois peut détruire des images~~ ; la marée peut nous cacher des frontières
il me semble en tous cas que nous ne pouvons jamais être exact

H U

LES JEUX DE PHYSIONOMIE DU CHIMPANZÉ

GO



VINCENT LEGALLOIS, *Aulnoye*, photographie couleur, 2008.





FRANÇOIS LEWYLLIE, *POM POM*, dessin, 2008.


POM
POM




Vidéogramme extrait de *Lieux d'être*, vidéo, 2008.

le navire, une hétérotopie : un lieu propre virtuellement relié à tous les autres lieux [2]. S'est-elle parée de la robe qu'elle n'ose plus mettre ailleurs que sur ce toit ?

Son geste, ainsi que dans les autres auto-mises en scène, se veut simple, métaphorique et performatif à la fois, qui condense la transgression même et devient, selon l'adage brechtien, « citable » ; montrer une chose en se montrant et se montrer en montrant la chose. Brecht parlait de « la possibilité de sortir du rôle avec art », ce que les personnes ici ont absolutisé en *y entrant jamais avec art.* [3] « *L'imprécision poétique qui naît du décalage avec mes attentes toujours déjouées par l'acte performatif ; lui-même mal assuré, d'une fébrilité chargée d'histoire insaisissable* ». Le rôle est bien là, à même le geste, mais ce n'est pas lui qui est investi ; ce qui est investi c'est le désir, l'expression libre d'une « représentation » à partir, d'où émerge le monde de tous et de chacun. Ouvrir les frontières de mon espace aux autres lieux comme aux lieux des autres [4].

L'artiste traversée par le « milieu »

L'expérience d'Élise Leclercq à la Bourgogne appelle d'autant plus les principes méthodologiques de l'ethnologie que la topologie du quartier s'y prête d'emblée : « *L'ethnologie a toujours affaire à au moins deux espaces : celui du lieu qu'elle étudie (un village, une entreprise) et celui, plus vaste, où ce lieu s'inscrit et d'où s'exercent des influences et des contraintes qui ne sont pas sans effet sur le jeu interne des relations locales (l'ethnie, le royaume, l'État)* » [5]. Ainsi l'exposition commence-t-elle par une vidéo : un long travelling autour du quartier (son devenir-territoire), accompagné, en sous-titrage, du regard porté sur lui par les habitants de la périphérie (parfois à quelques stations de métro de la Bourgogne) : « *C'est un quartier qui est un peu sensible (...) il y en a qui disent qu'il y a souvent des problèmes (...). C'est un quartier pourri. Trop de bordel, de délinquance...* » Dans ces lacunaires paroles s'édifie toute la mythologie négative réservée généralement aux banlieues des grandes villes françaises, où la pauvreté et l'exclusion ressortiraient au schéma hâtivement dessiné entre immigration, délinquance et insécurité ; comme par la magie noire des incantations que l'on se répète en y croyant à peine. Élise Leclercq n'effectue pas une transposition politique du concept de société (« française ») au niveau local d'un quartier, mais surligne plutôt par ses propres contours géographiques ce qui en lui-même, irréductible, fait société. Cette « *ouverture sur un ailleurs qui dépasse toujours les présupposés auxquels cède le sens commun ; l'espace social est animé de rythmes hétérogènes qu'il est illusoire de vouloir unifier* ». Élise Leclercq s'est en quelque sorte mise dans la situation que connaît la Bourgogne elle-même, en se laissant traverser par les regards et les réactions extérieurs, laissant le déplacement, que provoque les fantasmes des autres sur sa propre position, se produire.

Que se passe-t-il lorsque l'artiste n'est plus, *stricto sensu*, ni derrière sa caméra, son micro, ni dans l'espace qu'il veut observer, ni avec les objets qu'il se constitue ; il est partout et nulle part à la fois, décentré et fondamentalement *entre*, à la croisée de toutes les circonstances, le dénominateur communalisant toutes les contingences. Il a raccordé les fils, vérifié les bandes, appelé les personnes, noté les horaires, les itinéraires... préparé le « terrain ». Lévi-Strauss en dévoilait les risques, confiant avec mélancolie : « *En tant qu'ethnographe, je cesse alors d'être seul à souffrir*

→



all contingencies. The artist has tied up all the loose ends, checked the tapes, called people, noted the times and routes… done the "groundwork". Claude Lévi-Strauss unveiled the risks at stake, confiding melancholically: "*As an ethnographer, I cease to be alone in suffering a contradiction which is shared by all of humanity (…): what is the good of action, when the thought which guides the action brings one to the discovery of the absence of meaning?*" [6] This absence often faces those who spend time observing, listening, collecting and analysing data. Élise Leclercq takes advantage of this absence to multiply the protocoles of action, the themes of interviews and the initiatives to be taken. The artist is less an operator than an instigator or go-between. [7]

Her piece dealing with anonymous apartment buildings (*Amador enquête* / 'Amador investigates') is a key example. She lets Amador, a local resident, use her microphone to gather the reactions of his neighbours concerning the potential renaming of their building. The names of Montaigne, Rabelais and other literary figures seal each building, somewhat violently perhaps, with labels from the so-called cultural canon. "*If you had the power to do so, how would you rename your building?*": this question and the resulting answers – some full of ideas and others clearly lacking inspiration – provide the sound archive to accompany a series of photos representing the buildings. The nameplates of the buildings have been blanked out to conceal their real names. A form of participative documentary art comes to the surface, literally traversing the social corpus, and involving the spectator in the act of associating the white rectangles on the photos with the voices heard. "*I want to stay outside the eternal divisions between fiction and documentary, the fictionalisation of the real is permanent and inevitable. The questions posed by 'direct cinema' about the modes of recording have a historic value, but my work does not seek to ask these questions again. It reflects the state of affairs.*" Producing objects, sounds and images, and ordering them – but, beyond this, Élise Leclercq proposes a montage of subjectivities. She offers an opportunity to people, whose job or social status may not permit it, to enjoy an emancipatory creative outlet, without ever falling into the trap of the social service educational project scenario, whereby institutionalised contemporary art sometimes appears naïve or counterproductive. [8]

What may seem to us to be a kind of disengagement, like the simple act of recording and archiving spoken words, reveals in fact a new dialectic of "non-commital commitment". Even if we never hear the voice of the artist, nor the marks of rhythm given to the interviews from which we hear only solipsisms, we cannot fail to understand that her presence, within the very encounter, embodies the function of a threshold *from which* the inhabitants of the district speak freely and interact. The words spoken may be considered to be illegitimate or basely subjective, without theoretical value. Yet here they have found a place to be inscribed. They are mobilised by the artist in an institution such as a gallery or museum, thereby invoking an effect of conservation: the act of "exposing" speech, by rendering it visible, to the risk it has of being lost forever.

What about the exhibition space itself? Any act of classification or gathering of information does not preclude the installation within the walls of a venue of *the naked transparency of living together*. The voices circulate like intermingling echoes, whilst images of the district sweep past in travelling shots. Other images show parts of the district in the background and still others define the district in architectural terms thanks to photographic studies. The Bourgogne diffracts and simultaneously reconfigures itself in a multitude of signifiers, colours and qualifiers. By taking the gallery further than its minimal definition, these signifiers transform it into a geo-artistic platform whose walls are in effect permeable borders (between cultures and existences), bringing to full fruition the nomadic being of the contemporary artist. ■

1 –. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 344 (*Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, 2002).

2 –. Here we refer to Michel Foucault, "Des espaces autres" (1967), in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571.

3 –. Walter Benjamin, "Qu'est-ce que le théâtre épique ?" (1939), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 43-46. (*Understanding Brecht*, Verso Books, 1998)

4 –. In other words, "*it is not only because the representation of the individual is a social construct that it interests anthropologists, it is because all representations of the individual are necessarily representations of the social links which are an integral part of the individual*". Marc Augé, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, 1992, p. 30. (*Non-places : Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso Books, 2009).

5 –. Marc Augé, *ibid*, p. 146.

6 –. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 495.

7 –. On this question of the artist as a medium, see Christophe Kihm, "*Jeremy Deller. Penser avec le populaire*", in Art Press, n°310, February 2005, p. 47.

8 –. The artist could find an echo, here, in the scathing diatribe by Thomas Hirschhorn after the construction of the Musée Précaire Albinet in 2004: "*I am an artist, not a social worker (…). The Musée Précaire Albinet does not work for justice nor democracy. The* Musée Précaire Albinet *does not wish to show what is 'possible'. For the liberty of the artist and the autonomy of art do not exist to serve a cause. If the reason why an artist works is prescribed, then his or her work will not be art*". Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Paris, Xavier Barral Publications, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

d'une contradiction qui est celle de l'humanité tout entière (...) : à quoi sert d'agir, si la pensée qui guide l'action conduit à la découverte de l'absence de sens ? » [6] Cette absence face à laquelle se retrouve souvent celui qui dépense tout son temps à écouter, regarder, collecter, évaluer les données… fut toujours l'occasion pour Élise Leclercq de démultiplier les protocoles d'action, les thèmes d'entretien et les initiatives. L'artiste se fait moins opérateur qu'instigateur ou entremetteur. [7]

La pièce des immeubles anonymes (*Amador enquête*) en porte la trace féconde. Elle cède le micro à cet habitant du quartier désireux de susciter les réactions des voisins quant à l'appellation de leur immeuble. *Montaigne, Rabelais*… scellant chaque bâtiment sous forme d'épitaphes didactiques, ces noms ne marquent-ils pas violemment l'espace commun par des figures imposées de la culture soi-disant « commune » ? « *Si vous en aviez le pouvoir, comment renommeriez-vous votre immeuble ?* ». Cette question et les dizaines de réponses recueillies – débordantes d'idées ou frappées du manque – ont donné matière à une archive sonore diffusée complémentairement à une série de photos qui représentent ces immeubles. Leurs plaques ont été blanchies totalement, effaçant les noms qu'ils portent en réalité. Affleure un art du documentaire participatif qui, traversant littéralement le corps social, y adjoint même le spectateur qui doit associer les rectangles blancs sur les photos avec les voix qu'il entend par ailleurs. « *Je veux rester hors des éternels clivages entre la fiction et le documentaire, la fictionnalisation du réel est permanente et inévitable ; les questions posées par le « cinéma direct » sur les modalités d'enregistrement ont valeur historique mais mon travail ne cherche pas à les reposer, il en prend acte* ». Produire des objets, des sons, des images, les ordonner etc. mais bien au-delà, c'est un montage de subjectivités que nous dévoile Élise Leclercq, insufflant à des gens, dont la condition ou le métier les en éloignent, une puissance créatrice émancipatoire – sans jamais tomber dans l'écueil de l'assistanat socio-éducatif où les institutions attendent parfois l'art contemporain d'un pied naïf et contreproductif. [8]

Ce qui pourrait nous sembler une forme de désengagement, comme le simple acte d'enregistrer et d'archiver la parole, révèle en réalité une nouvelle dialectique du « désengagement engagé ». Si l'on entend jamais la voix de l'artiste, ni les marques du rythme donné aux entretiens dont nous écoutons des solipsismes, comment ne pas comprendre que sa présence joue, au sein même de la rencontre, une fonction de seuil *depuis* lequel s'énonce la parole et la rencontre fictive des habitants. Car ces paroles, qu'on aurait pu estimer illégitimes et bassement subjectives, sans valeur théorique, trouvent ici un lieu d'inscription à travers la mobilisation, par l'artiste, d'une institution comme la galerie ou le musée à cet effet de conservation : cette volonté « d'exposer » la parole au risque, rendu visible, qu'elle encourt d'être perdue à jamais.

Quant à l'espace d'exposition lui-même ? Tout acte de classification et montage d'informations n'a pas empêché que s'installe entre ses murs *la transparence nue du vivre ensemble*. Les voix y circulent, s'enchevêtrant de leurs échos les unes aux autres, ainsi que les images du quartier qui défilent en travellings, se devinent en arrière-fond ou se désignent architecturalement en photographies sérielles. La Bourgogne se diffracte et simultanément se reconfigure dans une multitude de signes, de couleurs et de qualificatifs. Détournant la galerie de sa définition minimum, ils la transforment en une plateforme géo-artistique dont les murs ne s'érigent plus qu'à titre de passe-frontières (entre les cultures et les existences) et portent à son aboutissement le devenir-nomade de l'artiste contemporain. ●

[http://elise-leclercq.blogspot.com]

1 – Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 344.

2 – Référence ici faite à Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571.

3 – Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (1939), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 43-46.

4 – Ou pour le dire autrement « *ce n'est pas simplement parce que la représentation de l'individu est une construction sociale qu'elle intéresse l'anthropologie, c'est aussi parce que toute représentation de l'individu est nécessairement une représentation du lien social qui lui est consubstantiel* ». Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 30.

5 – Marc Augé, *Ibid.*, p. 146.

6 – Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 495.

7 – Sur cette question de l'artiste en tant que médium, voir Christophe Kihm, « Jeremy Deller. Penser avec le populaire », in *Art Press*, n°310, février 2005, p. 47.

8 – On pourrait mettre à son compte, la diatribe lapidaire de Thomas Hirschhorn après l'édification du *Musée Précaire Albinet* en 2004 : « *Je suis artiste, je ne suis pas un travailleur social (...). Le* Musée Précaire Albinet *ne travaille pas pour la justice ni pour la démocratie. Le Musée Précaire Albinet ne veut pas montrer ce qui est « possible ». Car la liberté de l'artiste et l'autonomie de l'art ne sont pas au service d'une cause. Si on prescrit ce pour quoi l'artiste devrait travailler, ce travail alors ne serait pas de l'art* ». Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Paris, éditions Xavier Barral, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

PIERRE-OLIVIER ROLLIN

THIERRY VERBEKE

THIERRY VERBEKE

AND THE PUNK GENERATION

AND THE PUNK GENERATION

In an interview with Hans Haacke which, under the highly ironic title *Libre-Echange* (Free Exchange) was to become famous, Pierre Bourdieu formulated this incisive question: "*Which symbolic forms can nowadays be opposed to modern forms of symbolic domination? Intellectuals, syndicates and parties are all disarmed when faced with this. You (Hans Haacke, but the comment was intended for all artists) prove by facts and deeds that it is possible to invent hitherto unheard of forms of symbolic action, forms capable of relieving us of our endless petitions and of allowing the resources of literary and artistic imagination to contribute to the symbolic struggle against symbolic domination*". [1]

This is very much the overriding issue explored by the work of Thierry Verbeke, although the artist has formulated it differently, in such works as *Politics in Everyday Life (Réinjecter du politique dans le quotidien)*, a delightful series of multiples with the colours and shapes of Babibel cheeses bearing the image of a hammer and a sickle. By what means may we manifest and bear witness to our refusal to submit to a world order purported to be "natural" or even "ahistorical" (amounting to the same thing)? And how can we do this while remaining conscious of the limits and the real influence of our acts? This is the narrow framework within which Verbeke's visual art grows, or rather, engages in a form of slalom.

While these works, like some of his previous undertakings, [2] have occupied public spaces, they are also found in exhibition venues, which in this context, as enclaves sheltered from all outside authority, may be symbolically associated with the notion of "middle ground". Indeed, a pirate's flag was seen floating at the entrance of the Bureau d'Art et de Recherche (B.A.R.), where the artist gave one of his exhibitions in 2008. The flag was made of a patchwork of black material, bearing the skull and crossbones of the famous *Jolly Roger*.

In the process, Thierry Verbeke blurs two sociocultural references by associating them. The first, patchwork, has long been associated with an exclusively feminine form of expression and is common practice in working-class womens' associations. [3] The second, the myth of the buccaneer, reminds us, in the wake of the texts of the famous English historian Christopher Hill, that piracy is an "upside down world", [4] an attempt to found a counter-society with more egalitarian values than the society which the seamen lived in, the hope of founding what was, at the time, merely a democratic utopia (Eleutheria, Libertalia, etc.). Hence the work creates a connection between two systems of social organisation, provoking exchanges between them.

Futhermore, this pirate banner also set the tone of the exhibition, which criticised the media-based economic system as something closed and vicious like a circle can be. Underneath an initial layer of lightheartedness and playfulness, something fun-loving, one is tempted to say, the artist lines up a succession of visual, cultural and semantic paradoxes which, although at first discernible as amusing aporiae, are ultimately revelations of the structural inequalities of our system. Did Roland Barthes not demonstrate that the ostensible exhibition of the terms of a paradox reinforced their intrinsic differences? [5]

→



Du politique dans le quotidien / Babibel
Cire rouge et blanche, logo découpé, 10 ex., 2008



United Colors,
patchwork,
manche à balais,
103 / 79 cm, 2008.
B.A.R.

Hence at the window of the B.A.R. one could read that phrase, pronounced in 1976 by the then prime minister Raymond Barre during a televised debate – "At last we see the light at the end of the tunnel" – transcribed by graphics in an urban graffiti style. This first paradox, every detail of which would merit further analysis, [6] exposes its contradiction: who has seen the "end of the tunnel" of an economic crisis which at the time was said to have derived from the 1973 oil crisis? If the paradox between the content (the phrase) and the chosen form (urban graphics) is self-evident, it is precisely because it is based on the unconscious acceptance of an essential inequality between these terms, no matter what kind of crisis faces them.

The invitation card – the artist is attentive to every significant detail in that other system called art – bore a repetition of the quotation, this time in diamond lettering in order to allude explicitly to the penchant for bling bling ostentation one associates with the rappers of the American west coast. Meanwhile, in the exhibition, a mural painting displayed the features of a 'Hummer', another symbol of the American pimp, this time enhanced by oversized ceremonial chandeliers borrowed straight from the limousine of the Duke character in John Carpenter's futuristic film, *Escape from New York*. The signs borrowed from different cultural registers intertwine and accentuate each other, resurging as apparent paradoxes and offering themselves as the exacerbation points of the same logic.

After a few weeks, the mural painting was covered by particle boards representing a barricade of loudspeakers from the midst of which a fist-waving character appeared, with his hood up in the style of a 'black blocker' (another media fiction). Through real speakers a soundtrack by Christophe Debrandère was played, one which alternated an interview with a teenager talking openly about his desires for rebellion, his musical tastes, his hopes, etc. and extracts from 70s and 80s punk bands (Lukrate Milk, Béruriers Noirs, Ludwig von 88, etc.) who, at least for the French, contributed to the political consciousness of a generation. The difficulties of the punk ideal (of the 2nd generation, not to insult Pierre Mikaïloff) thereby came into abrasive contact with the opportunistic, luxury-loving stars of hip-hop!

Another paradox, *Absolut Basora*, is the most violent one of the exhibition, which may well be due to its not being deliberate. A page of a newspaper is dedicated to an advert for the vodka brand of that name which, exceptionally, is "on strike", meaning here that there is no image other than a spot of light accompanied by the words "Absolut on strike". As well as displaying a fully assumed contempt for the right to strike, the company uses a paradox already highlit by Jean Baudrillard whereby the primary characteristic of a strike is a halt in production and the occurrence of a non-event (nothing happening) which is always presented as an event by the media. In carrying this out, the promoters of a brand attempt to substitute informative discourse with advertising discourse.

Nevertheless, thanks to double exposure and over-exposure, the image printed on the other side benefits from the unused space by appearing and delivering its information about the torture inflicted on Iraqi prisoners in a Basora prison. As Michael Hardt and Toni Negri wrote, "When the exception becomes the norm, a permanent condition, the traditional distinction between war and politics, tends to become blurred". [7] In making the most of the unexpected opportunity for communication arising from an industrial breakdown in the advertising machine, Thierry Verbeke highlights one of the fundamental dilemmas of our society. The choice of security at the expense of liberty. The full consequences of this dilemma merit proper appraisal. ■

1 – Haacke Hans and Bourdieu Pierre, *Libre-Échange*, Paris, Seuil, 1993.

2 – For example *Rouge*, a poster campaign for six consecutive bus shelters, or his huge *Freecopy-imagebank* project, a bank of modified images which disrupts the clean and artificially perfect imagery of advertising or political campaigns (www.freecopy-imagebank.com).

3 – In Belgium, there were associations like Vie Féminine and Les Femmes Prévoyantes Socialistes. They had close links with political parties.

4 – *Le Monde à l'envers* is the French title of the Christopher Hill book *The World Turned upside down* in which the author confirms that piracy is a counter-society fuelled by the emancipating ideas at the origin of the English Revolution.

5 – « La Croisière du Sang bleu» in *Mythologies* is particularly worth reading.

6 – Every one of these details, which confirm the relevance of the artist's commentary, would merit futher analysis, taking into account the history of TV debates and soundbites in political rhetoric aimed at the media, etc.

7 – Hardt Michael and Negri Toni, "Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire", in *Multitudes*, n°18, Autumn 2004.

PIERRE-OLIVIER ROLLIN

THIERRY VERBEKE
THIERRY VERBEKE

GÉNÉRATION BÉRURIERS
génération Béruriers

Dans un entretien désormais célèbre avec Hans Haacke, et fort ironiquement intitulé « Libre-Échange », Pierre Bourdieu formulait cette question incisive : « *Quelles formes symboliques peut-on aujourd'hui opposer aux formes modernes de domination symbolique ? Les intellectuels mais aussi les syndicats, les partis, sont très désarmés face à cela. Vous* [Hans Haacke, mais cela s'adressait à tous les artistes] *prouvez, par les faits, en acte, qu'il est possible d'inventer des formes d'actions symboliques, inouïes, qui nous changeraient de nos éternelles pétitions et qui mettraient les ressources de l'imagination littéraires et artistiques au service des luttes symboliques contre les dominations symboliques* » [1].

Car l'enjeu est bien celui-là dans l'œuvre de Thierry Verbeke, même si l'artiste l'a formulé différemment, notamment avec *Ré-injecter du politique dans le quotidien*, délicieuse petite série de multiples aux couleurs et aux formes de fromages Babibel marqués d'un marteau et d'une faucille. Comment manifester, témoigner de son refus de soumission à un ordre du monde qui se prétend « naturel » voire « a-historique » ; ce qui revient au même ? Tout en étant conscient des limites et de la portée réelle de ses actes. C'est dans ce cadre étroit que se répandent, ou plutôt slalomment, ses propositions plastiques.

Dès lors, celles-ci peuvent circuler dans l'espace public, comme certaines de ses interventions précédentes [2], mais elles se retrouvent aussi dans les lieux d'exposition, alors symboliquement associés à une « terre franche », ces zones enclavées, échappant à l'autorité extérieure. C'est d'ailleurs un drapeau de pirates qui flottait à l'entrée du Bureau d'Art et de Recherche (B.A.R.), lors d'une exposition de l'artiste, en 2008. Un drapeau fait d'un patchwork de tissu noir, bien sûr marqué du crâne aux os croisés du fameux *Jolly Roger*.

Ce faisant, Thierry Verbeke brouille deux références socioculturelles en les associant : la première, celle du patchwork, longtemps associé à une pratique expressive exclusivement féminine, fréquente notamment dans les associations d'occupation de femmes ouvrières [3] ; et la seconde, celle de la flibuste historico-mythique qui rappelle, à la suite des écrits du célèbre historien anglais Christopher Hill, que la piraterie est aussi un « monde inversé » [4] ; soit une tentative de mettre sur pied une contre-société plus égalitaire que celle dans laquelle vivaient les marins, un espoir de mettre sur pied ce qui, à l'époque, n'est encore qu'une utopie démocratique (Eleutheria, Libertalia, etc.). L'œuvre lie ainsi deux systèmes d'organisations sociales, induisant des échanges entre eux.

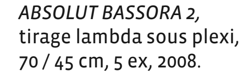
De surcroît, cette bannière pirate annonçait également la couleur de l'expo ; celle d'une critique du système médiatico-économique, clos et vicieux comme peut l'être un cercle. Car, sous un premier aspect badin, léger, *fun* serait-on tenté d'écrire, l'artiste va enchaîner une succession de paradoxes visuels, culturels, sémantiques, etc. qui, s'ils se perçoivent dans un premier temps comme des apories amusantes, révèlent *in fine* les inégalités structurelles de notre système. Roland Barthes n'a-t-il d'ailleurs pas démontré que

Barricade, impression sur vinyle contre-collé sur bois, 480 /200 cm, bande son, HP, 2008.B.A.R.



→





ABSOLUT BASSORA 2,
tirage lambda sous plexi,
70 / 45 cm, 5 ex, 2008.

l'exposition ostensible des termes d'un paradoxe renforçait leurs différences intrinsèques ? [5]

Ainsi, sur la vitrine du B.A.R., pouvait-on lire cette phrase prononcée, en 1976, lors d'un débat télévisé, par Raymond Barre, alors Premier Ministre : « On voit enfin le bout du tunnel », retranscrite dans un graphisme emprunté au graffiti urbain. Ce premier paradoxe, dont chaque détail devrait être analysé plus longuement [6], expose sa contradiction : Qui a vu le « bout du tunnel » de cette crise économique dont on disait alors qu'elle était née du premier choc pétrolier ? Si le paradoxe nous est évident entre le fond (la phrase) et la forme choisie (le graphisme urbain), c'est justement parce qu'il se fonde sur l'acceptation inconsciente d'une inégalité de nature entre ces termes, face aux crises quelles qu'elles soient.

Le carton d'invitation – l'artiste n'épargne aucun de ces détails significatifs qui constituent cet autre système qu'est celui de l'art – répétait la citation, mais dans un lettrage de diamant, référence explicite à cette propension au *bling bling* ostentatoire des rappeurs de la côte ouest américaine. Tandis que dans l'exposition, une peinture murale livrait les traits d'un *Hummer*, autre symbole du « pimp » américain, rehaussé cette fois de lustres d'apparat démesurés ; ajout directement emprunté à la limousine du personnage du Duc, dans le film d'anticipation de John Carpenter, *New York 1997*. Les signes empruntés à divers registres culturels s'entrelacent et s'accentuent ainsi, pour apparaître à nouveau comme d'apparents paradoxes et se livrer, finalement, comme les points d'exacerbation d'une même logique.

Après quelques semaines, la peinture murale était recouverte par des panneaux d'aggloméré représentant une barricade faite de haut-parleurs, où apparaissait un personnage brandissant le poing, capuche relevée à la manière d'un black blocker (une autre fiction médiatique). Les haut-parleurs diffusaient une construction sonore de Christophe Debrandère,



1 – Hans Haacke et Pierre Bourdieu, *Libre-Échange*, Paris, Seuil, 1993.

2 – Par exemple *Rouge*, un projet d'affichage pour six abribus consécutifs, ou son vaste projet *Freecopy-imagebank*, banque d'images modifiées qui perturbe l'imagerie clean et artificiellement parfaite de la publicité ou de la communication politique (www.freecopy-imagebank.com).

3 – En Belgique, il s'agissait d'associations comme Vie Féminine, Les Femmes Prévoyantes Socialistes, intimement liées aux partis politiques.

4 – *Le Monde à l'envers* est le titre français du livre de Christopher Hill *The World Turn upside down* dans lequel il confirme que la piraterie est une contre-société, qui se nourrit des idées émancipatrices à l'origine de la Révolution anglaise.

5 – Il faut particulièrement relire « La Croisière du Sang bleu », dans *Mythologies*.

6 – Chacun de ces détails, qui témoignent de la pertinence de la proposition de l'artiste, mériterait un regard plus fouillé : histoire du débat télévisé, rhétorique politico-médiatique de la « petite phrase », etc.

7 – Hardt Michael et Negri Toni, « Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire », in *Multitudes*, n°18, Automne 2004.

alternant l'interview d'une adolescente avouant ses désirs de révolte, ses goûts musicaux, ses espoirs…, et des extraits de morceaux de groupes punks des années 70 et 80 qui, pour les français en tous cas (Lukrate Milk, Béruriers Noirs, Ludwig von 88, etc.), contribuèrent à la conscience politique d'une génération. Les difficultés de l'idéal politique punk (de la 2ème génération, ne blessons pas Pierre Mikaïloff) se frottent ainsi à la luxuriance arriviste des stars du hip-hop !

Un autre paradoxe, le plus violent de l'exposition probablement parce qu'il est involontaire, est *Absolut Basora* : sur une page de journal se livre une pleine page de publicité pour la marque de vodka éponyme exceptionnellement « en grève », c'est-à-dire sans image autre qu'une focale de lumière, accompagnée des mots « Absolut en grève ». Outre un mépris affiché pour le droit de grève, la marque use de ce paradoxe que Jean Baudrillard avait déjà relevé, à savoir que la première caractéristique d'une grève est de ne rien produire, d'être un non-événement (il ne se passe rien) mais qui est toujours médiatiquement présenté comme un événement. Par là, la marque tente de substituer un discours informatif à un discours publicitaire.

Toutefois, par surimpression et surexposition, l'image imprimée au verso profite de cette absence pour apparaître et livrer son information sur les sévices infligés à des prisonniers irakiens, dans une prison de Basora. « *Quand*, comme l'ont écrit Michael Hardt et Toni Negri, *l'état d'exception devient la règle et la guerre, une condition permanente, la distinction traditionnelle entre guerre et politique tend à s'estomper* ». [7] Profitant de cette apparition impromptue pour cause de grève publicitaire, Thierry Verbeke isole un des dilemmes fondamentaux de nos sociétés : le choix de la sécurité au prix fort des libertés. Dilemme dont il est nécessaire de mesurer toutes les conséquences. ●

[http://thierry.verbeke.free.fr] [www.le-bar.fr]

The Boarding School

// (part two) //

wednesday afternoon

There's something of "Indiana Jones and the Temple of Doom of the Lost Crystal" about this footbridge which increasingly vociferously proclaims its place within the greater family of installations, akin to what we would have made aged nine if we'd had the physical strength and the technical means. I suggest using this childish make-believe way of seeing things ("let's say we're on a bridge and that underneath there's a river with crocodiles"), purposefully spilling pools of water around the feet of the beds, then laying gutted plug sockets in them, with the connection to the electrical circuit clearly in view (small lit-up LED, powered by a battery). Of course, it's a set-up. No current is really running through it. We discuss the relationship between being a bloody nuisance and being of interest. And most of all, is it really funny?

My mother grew up in the Pitié-Salpétrière Hospital in Paris. I'm sure she must have got up to similar pranks, and that there is a memory for jokes, an atavism for quick sketches, inscribed in our bodies. Practical jokes are a recurring feature in the work of all five of us. And I'm convinced they're a continuation of typically childish behaviour, namely blunders. Blunders require the use of basic skills which children and artists both share:

_ premeditation (rising early before your parents on a Sunday morning)
_ taking risks (cooking is dangerous, we know, we've already burnt ourselves)
_ expenditure on luxuries (spending your pocket money to buy the missing ingredients)
_ experimentation (mixing the chocolate with orange juice, and the gingerbread with almond paste)
and all in order to show your work to someone else (well done my dear, your cake is beautiful, but we'll eat it later).

There's nothing more wonderful than a group of children armed with feltpens in an elegant room. One of the (rare) joys of growing up, these pranks have become our livelihood. One Sunday when I was with my family, my small nieces decided to make moulds using my grandfather's war medals. Not having any clay to hand, they decided to use their own poo. I'm not sure that either Hermann Nitsch or Otto Muehl would have had much to add to this work about which the art critic would have expounded without difficulty (and with reason) for several pages. What are called pranks are often forgiven because the artistic qualities of the whole business leave one too flabbergast to be angry.

Preparing practical jokes, carrying out pranks, spoiling that which is precious, is the basis of primordial artistic experience. It's just that sometimes one gets such a spanking that one is put off for life. For the moment, Laurence Medori and Laurent Rigaut, both consenting adults and furthermore guest artists, are having a good laugh moving around on the mattresses. We're glad to have made somebody laugh with this. When I hear "my five-year-old, he does that", I think: "wow, lucky him".

thursday

It's two in the morning and I'm dancing about on the mattresses, naked, playing the flute. Given the time, the fact that I'm naked, in this instance, does not present any immediate danger. I envisage the possibility of spending the afternoon of the show's opening stretched out under the mattresses, with the public, quite unaware, walking on top of them, making the kitchen knives dance all around me, before they discover what has happened when they reach the end of the footbridge. And then I tell myself that no matter what, the others will never agree to join me. And that they're quite right. And that it's time to stop doing any old thing.

Michel Groisman, a Brazilian dancer invited to participate in the festival, suggested I came to see one of his workshops. I teletransport myself into a dance hall with a dozen young students. Some really are wearing points. I decide there and then to join in. The aim of this particular workshop is to pour some water from one glass to another with one's eyes closed. Then to repeat the process but making it more difficult (one glass placed on your thigh, the other on your partners torso, etc.). A real hippy thing, but surprisingly moving nonetheless. He gives his instructions slowly, using very simple words, smiling all the while. If you didn't know him, you might take him to be a Moonie, and yet you want to put your arms around him and thank him for being so completely at one with the crowd.

He makes no judgment about your performance other than "I tink it was bioutiful". It's the first time I've done a dance workshop without feeling a fraud due to the pain in my anteriors. A pretty blond who looks like the singer from



Le Pensionnat

// (deuxième partie) //

mercredi après-midi

Il y a quelque chose de l'ordre de *Indiana Jones et le temple maudit du cristal perdu* dans cette passerelle, qui clame de plus en plus fort son appartenance à la grande famille des installations qui ressemblent à ce qu'on aurait fait à neuf ans si on avait eu la force physique et les moyens techniques. Je propose d'appuyer ce côté conditionnel enfantin (« *on disait qu'on était sur un pont et que en-dessous c'était la rivière avec des crocodiles* »), et de répandre des flaques d'eau au pied des lits, puis d'y faire tremper des multiprises éventrées, dont la connexion au réseau électrique est bien mise en évidence (petite led allumée, alimentée par une pile). Bien sûr, il s'agit d'une mise en scène. Aucun courant ne circule. On discute du rapport emmerdement / intérêt. Et surtout, est-ce vraiment marrant ?

Ma mère a grandi à l'hôpital de la Pitié-Salpétrière à Paris. Je me dis qu'elle a dû faire des conneries du même acabit, et qu'il y a une mémoire de la blague, un atavisme de la pochade, qui s'inscrit dans les corps. La farce, c'est une figure récurrente dans nos boulots à tous les cinq. Et je suis bien certain que c'est une persistance d'un comportement typiquement enfantin, j'ai nommé: la bêtise. La bêtise pousse à utiliser des compétences fondamentales que l'enfant partage avec le plasticien :

_ la préméditation (se lever tôt avant ses parents un dimanche matin)
_ la prise de risque (la cuisine c'est dangereux, on le sait, on s'est déjà brûlé)
_ la dépense somptuaire (dépenser son argent de poche pour acheter les ingrédients manquants)
_ l'expérimentation (mélanger le chocolat avec du jus d'orange, et le pain d'épice avec de la pâte d'amandes) et ce, pour éventuellement confronter son travail à un tiers (bravo mon chéri, ton gâteau est très beau, mais on le mangera plus tard).

Quoi de plus beau que les ravages d'une bande de gosses armés de feutres dans un salon bourgeois ? Joie (rare) de grandir, ces bêtises sont devenues notre métier. Un dimanche familial, mes petites nièces ont joué à faire des moulages avec les médailles de guerre de mon grand-père. En l'absence de terre, elles ont utilisé leur caca. Je ne suis pas sûr que Hermann Nitsch ou Otto Muehl aient eu quelque chose à redire sur ce travail sur lequel le critique d'art gloserait sans peine (et à raison) pendant quelques pages. Ce qu'on appelle bêtise est souvent pardonné parce que les qualités plastiques de l'opération amènent une sidération qui absorbe la colère.

Préparer des farces, faire des bêtises, gâcher ce qui est précieux, c'est le socle de l'expérience primordiale artistique. C'est juste que des fois, on prend une fessée telle, qu'on se calme à jamais. Pour l'heure, Laurence Medori et Laurent Rigaut, adultes consentants et accessoirement artistes invités, rigolent bien en circulant sur les matelas. On est content d'avoir fait rire quelqu'un avec ça. Quand j'entends « *Mon gamin il a cinq ans, il fait pareil* », je pense : « *Ouah la chance* ».

jeudi

Il est deux heures du matin, je joue de la flûte alto à poil en me dandinant sur les matelas. Vu l'heure, la variable "à poil" de l'équation ne présente pas de danger immédiat. J'envisage la possibilité de passer l'après-midi du vernissage allongé sous les matelas, sur lesquels le public marchera en toute inconscience, faisant danser les couteaux de cuisine autour de moi, avant de découvrir ce qui se passe en arrivant au bout de la passerelle. Et puis je me dis qu'à tous les coups les autres seront jamais d'accord pour me rejoindre. Et qu'ils auront raison. Et qu'il faudrait arrêter de faire n'importe quoi.

Michel Groisman, danseur brésilien invité pour le festival, m'a proposé de venir voir comment se déroule son workshop. Je me téléporte dans une salle de danse avec une dizaine de jeunes étudiantes. Certaines ont carrément des pointes. Je décide aussitôt de participer. Michel fait un atelier dont le ressort consiste à verser de l'eau d'un verre à l'autre en fermant les yeux. Puis à faire de même en augmentant la difficulté (un verre fixé sur sa cuisse, l'autre sur le torse du partenaire, etc). C'est un véritable truc de hippie, mais inexplicablement c'est émouvant. Il donne ses instructions lentement, avec des mots très simples, sans jamais cesser de sourire. En ne le connaissant pas, on pourait le prendre pour un membre de la secte Moon, et pourtant on a envie de le prendre dans ses bras et de le remercier d'être complètement à la masse.

L'unique jugement de valeur qu'il porte sur ce qu'on fait est « *I tink it was bioutiful* ». C'est bien la première fois que je fais un atelier de danse sans ressentir un sentiment d'imposture associé à des douleurs dans les muscles antérieurs. Une jolie blonde qui ressemble à la chanteuse de Abba se

The Boarding School

// (second part) //

Abba gets undressed in front of me, smiling. I thank St Rita and go home with the firm intention of changing professions. If I were the boss of "Le Papayou" nightclub, I'd organise dance workshops in place of the eternal wet Tee-shirt competitions, to get the place going.

thursday night through Friday

Sébastien has returned, he's drawing. I employ him as a model to carry out tests under the footbridge. He lies down under the beds in various different positions. I get two images in the same vein, that of fiction on one plane, generated by an action from the public. At the same time, I discover that it really is a vein, and that it suits me.

The first image, a vertical one, shows a man standing in a dingy, institutional-looking passageway, the walls of which are undergoing a sudden distorsion (people walking over the mattresses). The second image, this time horizontal, shows ten or so bags of lentils being attacked by knives fixed to the bed bases. When the knives touch them, they are slit open. Within the realm of fictional images, looking at a knife being planted into somebody's stomach no longer has much effect on me, but watching lentils escaping from a slit in a bag, that freezes my blood. Heaven only knows why?

We're trying to find a way of keeping people moving on the mattresses, to avoid them standing around awkwardly at the entrance not daring to step up. The first problem is to get them to remove their shoes. Two years ago, I played a junior role in "Indian Palace", a cabaret about India. At the beginning of the performance, my role was just that, trying to get people to take off their shoes. I've never encountered such looks of hatred, especially from those who were on a date and who would have preferred to defer the moment when their partner discovers his/her smelly feet.

My grandmother used to justify changing underwear daily by saying that it was important to avoid being embarrassed in hospital in case of an accident. Now people will also have to change their socks before going to see an exhibition. Before ours in any case.
We decide to find outer socks to avoid people feeling embarrassed. After all, that would be a pity. We don't give a toss if people's feet smell; being in socks is already a step in the right direction. I'd rather it smells and we laugh.

friday

I learn that we won't have a visit from the patients next Friday, for obscure reasons. Part of me is fuming at the bureaucracy of the whole thing, but another part of me is thrilled because that means an extra day for rehearsing. Overall, I'm easy about it, even though deep down I think it's appalling. Yet another reason for not mixing ethics and mathematics.

I dash to the building's pharmacy to borrow some outer socks. Its security is the very best. You can understand why; they've got enough in there to keep an entire city high for ten years. Assistants pluck things from large lockers and line up pills on sort of meal-trays which are waiting to be whisked off to the building's different departments. During my self-sufficient year-long stay in this establishment, and apart from very rare exchanges with patients encountered by chance when walking in the grounds, I will have only seen the pharmaceutical side of the treatment – a factory for behavioural control, whose specialist workers have 19 years' study under their belt.

When Sébastien returns, I show off on the bed, mimicking the top brass of the cultural world, Schtroumpf-blue slippers on my feet, speaking loudly, uttering endless idiocies. He hangs up his drawings and then cuts some wood like a wild thing to make a giant pigeon, while I pace back and forth hitting my head to empty out ideas. We line up all the mattresses to try to get a gradation from white to blue, but it's not very convincing. We take each piece of furniture and make it do a kilometre on our backs before returning it to its starting point. That's called "thinking through the set-design". The patch on which I've been working since yesterday is finished; it's a bit weak. I'm waiting for the video projectors to test it. Which won't arrive until the night before the opening. That's a bit late for testing. I give up straightaway: too risky. I'm only too familiar with this feeling of over-excitement that comes with relative inactivity: it's time to look at things more objectively. Just time to quickly make a video explaining to the others what we've done, and then we go home.

versus the Health and Safety Board

Fig. C

Le Pensionnat

// (deuxième partie) //

déshabille devant moi en souriant. Je remercie Sainte-Rita et je rentre avec la ferme intention de changer de branche. Si j'étais patron de la boîte de nuit « Le Papayou », au lieu du sempiternel concours de t-shirts mouillés, j'organiserais des ateliers de danse pour mettre la bonne ambiance.

nuit de jeudi à vendredi

Sébastien est revenu, il dessine. Je l'embauche comme mannequin pour faire des tests sous la passerelle. Il s'allonge sous les lits dans diverses positions. J'obtiens deux images dans la même veine 'fiction en un plan, générée par une action du public'. Je découvre par la même occasion que c'est une veine, et qu'elle me sied.

La première image, à la verticale, c'est un homme debout dans un couloir de type coursive de complexe militaire, qui fait face à une soudaine distorsion des murs (le passage des gens sur les matelas). La deuxième image, à l'horizontale, ce sont une dizaine de sacs de lentilles qui sont attaqués par des couteaux fixés aux sommiers. Lorsque les couteaux les touchent, ils sont éventrés. Dans le régime de l'image de fiction, voir un couteau se planter dans le ventre de quelqu'un, ça ne me fait plus grand'chose, mais voir des lentilles s'échapper d'une fente pratiquée dans un filet, ça me glace le sang. Allez comprendre.

On cherche à inventer un mode de circulation sur ces matelas pour que les gens ne restent pas coincés à l'entrée sans oser monter. Le premier problème est de leur faire enlever leurs godasses. Il y a deux ans, je faisais le second couteau dans « *Indian Palace* », un cabaret sur l'Inde. Au début du spectacle, mon rôle était précisément de forcer les gens à enlever leurs chaussures. Je n'ai jamais vu autant de regards de haine, surtout chez ceux qui venaient avec un rencard, et qui auraient voulu retarder le moment où il/elle découvre qu'il/elle pue des pieds.

Ma grand-mère justifiait le changement quotidien de sous-vêtements par la nécessité de ne pas se taper la honte à l'hôpital en cas d'accident. Maintenant il faudra également changer de chaussettes avant d'aller voir une expo. La nôtre en tous cas.
On décide de trouver des surchaussons pour éviter que les gens se sentent gênés. Après, quel dommage. On s'en fout si vous puez des pieds, être en chaussettes c'est déjà faire un pas de côté. Je préfère que ça pue mais qu'on rigole.

vendredi

J'apprends que l'on n'aura pas la visite des patients vendredi prochain, pour des raisons obscures. Une partie de moi est furax à cause de la lourdeur administrative, une autre partie de moi est ravie parce que ça lui donne un jour de plus pour travailler. La moyenne, c'est que ça m'est égal, alors que dans le fond je trouve ça lamentable. Raison de plus pour ne pas mélanger éthique et mathématiques.

Je fonce à la pharmacie de l'EPSM pour emprunter des surchaussons. La sécurité du bâtiment est optimale. Ça se comprend, il y a là de quoi faire planer une ville entière pendant dix ans. Des préparateurs piochent dans de grands casiers et alignent les comprimés sur des sortes de plateaux-repas qui attendent de partir dans les différents services du complexe. Au cours de ce long séjour d'un an en autarcie dans cet établissement, et à l'exception de très rares échanges avec des patients au hasard de promenades dans le parc, je n'aurai donc vu que le volet pharmaceutique du traitement : une usine de régulation du comportement, dont les ouvriers spécialisés ont fait dix-neuf années d'études.

Quand Sébastien rentre, je parade sur le lit en singeant des huiles de la culture, chaussons bleu schtroumpf aux pieds, le verbe haut et la bouche pleine de conneries. Il accroche ses dessins puis découpe du bois comme une brute pour fabriquer un pigeon géant, tandis que je fais les cent pas en me tapant sur la tête pour faire sortir des idées. On aligne tous les matelas pour essayer d'obtenir un dégradé du blanc au bleu. Pas concluant. On prend chaque meuble et on lui fait faire un kilomètre sur notre dos avant de le ramener à son point de départ. Ça s'appelle « penser la scénographie ». Le patch sur lequel je travaille depuis hier est fini, c'est un peu faible. J'attends les vidéoprojecteurs pour tester. Ils n'arriveront que la veille du vernissage. Ça fait tard pour tester. J'abandonne aussitôt : trop casse-gueule. Je ne connais que trop ce sentiment de surexcitation associé à une inaction relative : il est temps de prendre du recul. Le temps de tourner en vitesse une vidéo pour expliquer aux autres ce qu'on a fait, puis on rentre.

Prochain épisode
Next episode
> p.84

contre la commission de sécurité

Portraits gras,
huile et ketchup sur
papier à frites, 2006.
Essais, vue d'atelier

MAUD LE GARZIC

Oil never takes the same path twice



2008 was a year of intense artistic activity for Grégoire Motte, with exhibitions in Belgium, Holland, Le Havre, Reims and at the Musée des Beaux-Arts in Tourcoing (*Collections Permanent / Provisoire 2*). He granted us the following interview – the perfect occasion for presenting this Lillois artist.

INTERVIEW WITH
GRÉGOIRE MOTTE

How does one approach his protean work?
Works about nothing, as he calls them. At first glance, the installations, exhibitions and performances of Grégoire Motte appear to have a somewhat dated Pop aspect to them – the installation of trivial objects (a green Christmas tree painted green, chip paper and cornets, cosmetics, fake tigers, confetti, lavatory seats...) – indicative perhaps of frivolity or even dandyism. We soon realise that this vocabulary is fortuitous, alongside neutral, poetic, almost graphic elements (*Souvenir [Memory], Nuage [Cloud], Paysage... [Landscape]*). Any discussion of Grégoire Motte's work, must first and foremost refer to his habit of singling things out, of using them as a pretext for potential narratives, of conferring an exhibition's value to things that are not normally visible. How does he do this?

Grégoire Motte works on conjuncture – the Geneva tigers, the Baby villages, the Belgian 'rings' –, noting their presence in the world. "Choosing something distant" says Grégoire Motte – the Baby's. Even though villages called "Baby" really do exist in Poland, and if Geneva really is the only place in the world where every race of tiger is found, and Belgian 'rings' (ring-roads) produce patterns that are never seen, Grégoire Motte is responsible for bringing them all to life for us.



Derrière le cyclo, Corneille empaillée, tréteau, baladeuse, 2007. *La femme au perroquet* Musée des Beaux-arts de Tourcoing

→



Vue de l'exposition *La femme au perroquet,* 2007. Musée des Beaux-arts de Tourcoing (© Gaëtan Bernard).

Maud Le Garzic _ *What appears, first and foremost, to characterise your approach is the very fact of not being boxed in by any particular practice or discourse. Do you consciously refuse all discourse? One might almost ask whether there's any point to an interview with Grégoire Motte?*

Grégoire Motte _ You refer to my refusal of labels and particular practices, but it's a fact, I'm not a specialist in anything. Take a look at the dragon-killers, for example, that one comes across in various stories, books and films. Well, that's there's whole life, they're specialists, they can talk at length about the chase, about combat techniques, about a particular five-headed beast (you're joking)... Whereas those who've only vanquished a single dragon, like Tristan or Siegfried, for example, most undoubtedly achieved an exploit (albeit frequently imperfect), [1] but most of all an experience. An experience among other experiences that constitute an era, a work.

MLG _ *Is your approach first and foremost the production of experiences, and is it conceived as such?*

GM _ A lot of my work results from its context. For instance, six months before having an exhibition in Poland ("*Just a doubt*", the Manhattan Gallery in Lodz), I made a trip there for a few weeks. Similarly, just before the opening of another of my exhibitions, I decided that a touch of green was needed, and decided to do something about it ("*Certaines voitures ont encore une âme" [Some cars still have a soul]*, at Komplot in Brussels), and so forth.

I think it's quite common practice. We're stimulated, we react, a white or blue precipitate begins to form or nothing at all... we're talking about experiences, aren't we? As to whether the works themselves are conceived as experiences, that's up to the people who see them, who can choose whether to "rub up" against them in order for an interaction to take place... In order to add the touch of green to the exhibition at Komplot, I found a plastic Christmas tree up in the attic, which I painted straightaway by tipping a litre bottle of green gouache paint over it where it lay on the floor of the exhibition room. Then I dragged it along the floor for several metres. It left a large green puddle, then a green smear and a very green Christmas tree: a fine green touch for the exhibition! Not long after, people starting arriving for the exhibition, and as the green was not dry, interaction took place because they got their shoes covered in it and then they skidded and nearly fell (but none of that was intended).

MLG _ *I think there is a sort of porosity between your works, a continuous flux. The fact that the public can get involved in your work in a general way, taking part in the stories and discovering a posteriori links, is important. Would it be true to say that you also like to let your work create its own contents after the event?*

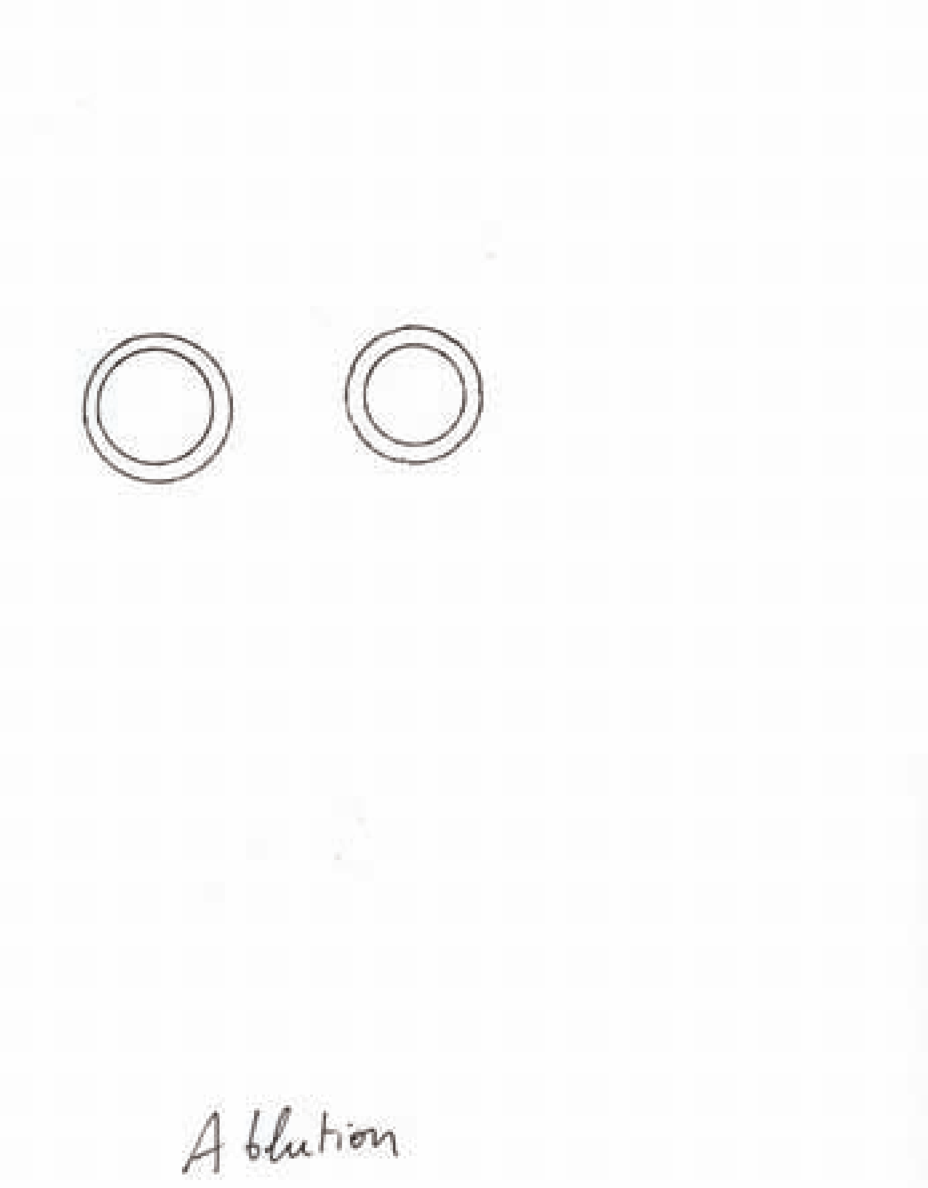
→

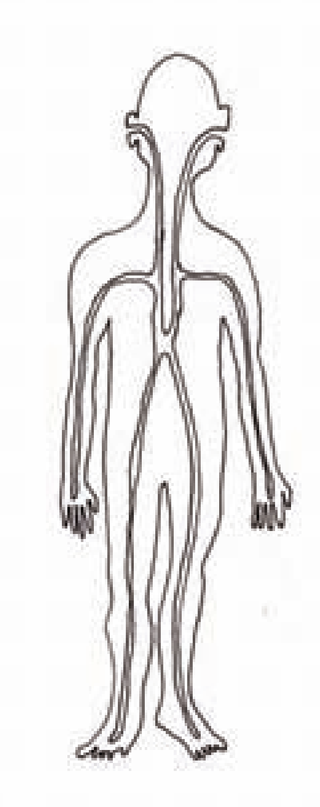
Samuel Buckman

**Il est des pages qui nous expriment.
Certaines – témoins de nos fatigues –
resteront blanches ; d'autres – témoins
de notre paresse – seront celles où,
par négligence, nous aurons triomphé.**

Samuel Buckman ne cesse de nourrir son travail en allant glaner dans la littérature. Ici il introduit huit de ses dessins par un texte tiré du livre *NUGÆ* de Philippe Denis aux Éditions *La Dogana*.

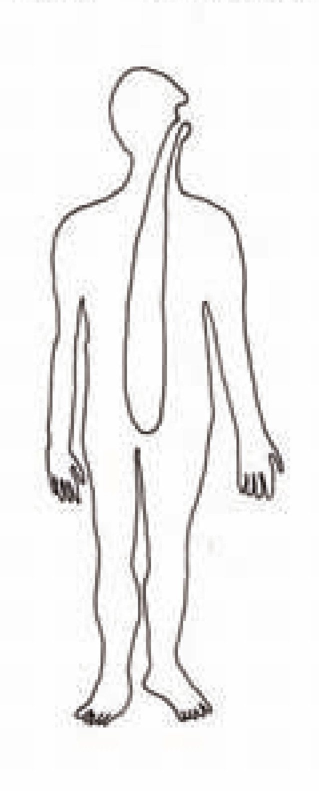

Ablation


Ablution



ÊTRE ENTRENTENDRE

ÊTRE ENTROUVERT




OMBRES SANS RIEN

ombres gonflées de génétique


Tête de Bournique



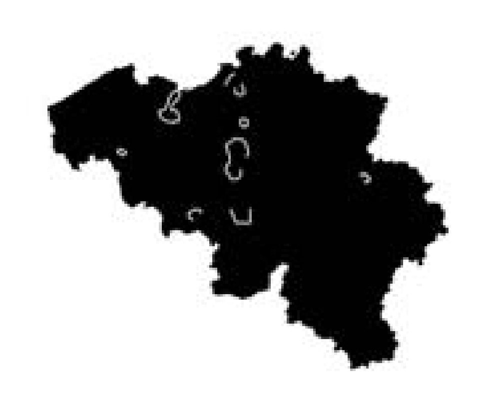
Tête de Linotte



MAUD LE GARZIC

L'huile ne reprend JAMAIS le même chemin

Grégoire Motte a connu en 2008 une activité artistique dense, avec des expositions en Belgique, aux Pays-Bas, au Havre, à Reims, mais aussi dans la région au Musée des Beaux-arts de Tourcoing (*Collections Permanent / Provisoire 2*). Ceci est l'occasion de vous présenter cet artiste lillois et de vous faire partager l'entretien qu'il nous a accordé.



Principaux « RINGS » belges (projet)


ENTRETIEN AVEC GRÉGOIRE MOTTE

Comment aborder son œuvre protéiforme ? **Des œuvres sur rien dit-il. Au premier regard, on remarque dans les installations, expositions et performances de Grégoire Motte une tendance pop un peu datée, l'installation d'objets triviaux (sapin vert repeint en vert, papier à frites et cornets, cosmétiques, faux tigres, confettis, lunettes de toilettes...) – frivolité, dandysme ? Il nous apparaît très vite que ce vocabulaire est comme fortuit, aux côtés d'éléments neutres, poétiques voire graphiques (*Souvenir, Nuage, Paysage*...). Parler du travail de Grégoire Motte c'est, semble-t-il, d'abord parler de la posture d'un artiste qui va pointer des choses, prétexte à des narrations possibles, d'un artiste qui va conférer une valeur d'exposition à ce qui n'est communément pas visible. Mais comment ?**

Grégoire Motte travaille sur la conjoncture – les tigres de Genève, les villages de Baby, les rings de Belgique –, il note leur présence dans le monde. « Élection de quelque chose de lointain » dit Grégoire Motte – les Babys. Si les villages appelés « Baby » existent bel et bien en Pologne, si toutes les espèces de tigres sont réunies à Genève et nulle part ailleurs, si les rings de Belgique produisent des dessins que l'on ne voit jamais, Grégoire Motte les fait exister pour nous.

→

GM _ The pieces exist at a particular stage at a particular moment, and then they can evolve or change shape or generate others...
For example, I made my first cloud on 'Bulgomme' (a rubber-backed material used under tablecloths), upon my return from Japan. Back in France, people were talking about the Kyoto Accord again; I realised that the images of Japan seen through columns of factory smoke that were used to illustrate the television reports took precedence over my own cloudy memories of my recent trip. 'Bulgomme' was invented in Roubaix, where it is still frequently found covering tables in front of televisions in rather confined interiors. I realised that the material's slight depressions enabled me to draw shapes similar to "Japanese-style" clouds, opening up this material frequently synonymous with tedium to new possibilities. I was due to show some pieces from my art residency in Japan to Artconnexion in Lille, but they hadn't yet arrived back in France, so I showed the cloud. It was called *Roubaix-Kyoto* and it was exactly at that moment that...
Several years later, I made another huge cloud out of Bulgomme for the exhibition entitled *La femme au perroquet* ('The Woman with a Parrot') at the Musée des Beaux-Arts in Tourcoing. There it was called *Nuage* ('Cloud') and it formed a sort of backdrop, a decor, an almost infinite horizon (14 m long) for the potential ball scene and private histories on the opposite wall.
And then there's a bit of a Bulgomme cloud remounted on a panel roughly 150 x 80 cm that makes an excellent *sofa drawing* at a friend's house! That's when we go home, not least because there's a television on the wall opposite the sofa.
During the setting up of *La femme au perroquet* exhibition, we had to draw this 14 x 3 m cloud and as I watched a friend who was helping me, perched on her stool (which we should have replaced with a rock) [2] opposite this enormous cloud, it began to look like an indoor version of *Wanderer above the Sea of Fog* (C. D. Friedrich)... Later, I reproduced frightening rumblings of thunder by adding a bit of base and echo to recordings of my stomach rumblings.
And after a trip to Norway, beside the deep, dark waters of a fjord, I'd like to work with the "fjord blue" paint made by Duluxe Valentine, which is not, in fact, the colour of the fjord, but rather that of the vast, light-blue sky reflecting in the steely surface of the fjord... true Romantic painting!
The clap of thunder to which I referred might have coincided with the discovery of the first Baby village in Poland, but as it happened, Led Zeppelin was playing on Sébastien Vedis' car radio and at the precise moment when we

The Necklace that Stains. 'From love with Brussels', Van Abbe Museum, Eindhoven, 2008.



Maud Le Garzic _ *Il semble que ce qui caractérise d'abord ta démarche, c'est le fait même de ne pas être enfermé dans les cases d'une pratique, d'un discours. Y a-t-il un refus du discours ? Un entretien avec Grégoire Motte, cela a-t-il un sens dirait-on... ?*
Grégoire Motte _ Tu parles d'un refus de case, de pratiques spécifiques mais c'est un fait, je ne suis spécialiste en rien. Tu vois les tueurs de dragons qu'on peut rencontrer dans certaines histoires, certains livres ou films. Et bien c'est ça leurs vies, ce sont des spécialistes, ils peuvent te parler de la traque, de techniques de combat, d'un spécimen à cinq têtes (quand même)... Alors que ceux qui n'ont terrassé qu'un dragon comme Tristan ou Siegfried par exemple accomplissent certes un exploit (souvent imparfait d'ailleurs) [1] mais surtout une expérience. Une expérience parmi d'autres expériences qui constituent une épopée, une œuvre.



La méduse, plastique transparent, table, corde, poulies, porte. 2006.
Exposition Kumorasete Kudasai, 36 bis, la galerie de l'école [ERSEP], Tourcoing.

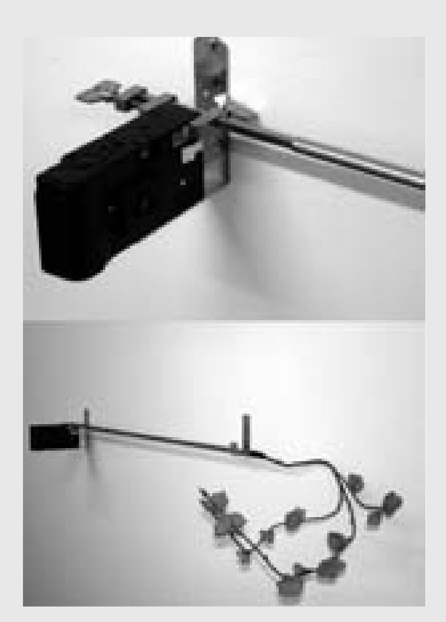
MLG _ *Ta pratique est-elle d'abord la production d'expériences ? et conçue elle-même comme telle ?*
GM _ Ce que je produis débouche la plupart du temps du contexte : séjourner en Pologne pendant quelques semaines, six mois avant d'y réaliser une exposition (*Just a doubt*, galerie Manhatan à Lodz). Trouver, avant un vernissage, qu'il manque une touche de vert dans l'exposition et vouloir y remédier (*Certaines voitures ont encore une âme*, chez Komplot, Bruxelles), etc. C'est une façon de faire assez courante, je pense. Nous sommes stimulés, nous réagissons, il y a formation d'un précipité blanc ou bleu ou bien de rien du tout... on parle d'expériences, non ? Ensuite, est-ce que les œuvres elles-mêmes sont conçues comme des expériences ? Les gens qui les voient peuvent décider de s'y « frotter » un peu pour qu'il y ait émulsion alors...
Pour ajouter la touche de vert dans l'exposition chez Komplot, j'avais trouvé à la hâte un sapin en plastique au grenier, que j'avais repeint à même le sol de la salle en lui versant dessus une bouteille d'un litre de gouache verte. Et puis, je l'avais traîné sur quelques mètres. On s'est retrouvé avec une grosse flaque verte puis une traînée verte et un sapin très vert : une belle touche de vert dans l'exposition ! Presque au même moment, les gens sont arrivés pour le vernissage et le vert n'était pas sec alors il y a eu émulsion parce qu'ils s'en sont mis plein les chaussures et ils ont surtout glissé et failli tomber (mais rien de tout ça n'était voulu).

MLG _ *Je pense qu'on peut dire qu'Il y a comme une porosité entre tes œuvres, dans un unique flux. Que le public puisse rentrer de manière globale dans ton travail pour participer aux histoires et découvrir aussi des liens* a posteriori *est quelque chose d'important. Peut-on dire aussi que tu aimes laisser l'œuvre créer son contenu après coup ?*
GM _ Les pièces existent à un certain stade à un certain moment et puis elles peuvent évoluer ou changer de forme ou en générer d'autres...
Par exemple, j'ai fait le premier nuage sur bulgomme en rentrant d'un voyage au Japon. De retour en France, on reparlait beaucoup des accords de Kyoto ; je me suis rendu compte que les quelques images du Japon entrecoupées de fumées d'usines qui illustraient les reportages télé prenaient le pas sur les souvenirs eux-mêmes embrumés de mon récent voyage. Le bulgomme c'est du sous-nappe inventé à Roubaix et qu'on rencontre souvent ici sur des tables

1 _ Tristan a failli mourir empoisonné par le contact de la langue de la bête qu'il avait glissé dans sa botte et Siegfried mourut à cause d'une feuille d'arbre venue se coller dans son dos quand il se baignait dans le sang du dragon.

→

→



Clichés japonais, 2006. Appareil photo, tige de laiton, branche de prunier artificiel. Galerie Weekenders, Tokyo.

passed the signpost marked Baby on the main road, Jimmy Page began shouting the word "Baby" eleven times... But it comes to the same thing, everything is interchangeable, everything can be fitted together, everything matches... I now know that there are six villages in Poland with the name of Baby, and I'd like to visit all of them, but my financial situation does not permit me to, so we're working (with Dominique Gilliot, with whom we're preparing a joint exhibition at Néon in Lyon) on a compilation of thousands of "Baby" extracts taken from love songs; a concentrate of supplication. I'd like to invent a volume button that had no limit, to be able to play it ever louder, for as long as these Baby's remain "distant princesses" like the one in the songs of the troubadour Jaufré Rudel. Technically it's almost certainly impossible, but thunder can still erupt from my stomach and from yours, I imagine, so...

MLG _ *You point things out in the world in such a way that inventing and discovering come to the same thing: the fact of naming them , of saying "this exists", creates a space between these things and us. Even the stereotypical version of Japan replaces the memory of it: the over-filmed becomes hyper-real.* Nuage *('Cloud') is like the trace of an impossible journey à la Marc Augé [a French ethnologist], but it's nonetheless the cloud that you bring back from Japan, isn't it?*

GM _ I make a pact with myself, like a lover: I elect a thing or a person, and this something, this person has access to an existence in a particular setting. Then, a zone opens up between the chosen object and myself, like the segment that appears when you add a dot to a page where previously there was just one. And then this zone becomes the possible theatre for creative events and actions. Such was the case for Jaufré Rudel who I referred to earlier:
in the 12th century, Jaufré Rudel, Lord of Blaye, fell madly in love with the Countess of Tripoli, without ever having set eyes on her, merely having listened to descriptions of her given by some pilgrims. For many years he composed countless songs in honour of his all consuming passion for this unseen beauty. In his poems, he refers to a "distant princess" and therefore as much to the distance that separates them as to the being that he does not know.

When I refer to images of Japan on television, which I can picture more clearly than my own memories of Japan from where I have just returned, it's true, I can't remember my trip (it came back to me later). Obviously, the Japanese-influenced form of the cloud is rather picturesque and is cross-bred with my Bulgomme cloud which itself is a cliché of the region's interiors. In the same way, for the "Japanese Clichés", I adjusted my camera to superimpose two layers of clichés – a branch of fake plum blossom attached to my camera acted as the foreground for all my photos of Tokyo, itself an extremely photogenic and much photographed place. The reason for this was to share my disarray and inability at getting a grip on Japan as a whole in such a short space of time. So yes, in that sense, it is similar to Marc Augé's impossible journey.

MLG _ *Discovering the Baby's, the Geneva tigers, the hyper-real images of Japan, is tantamount to stating that all of that exists and that it is important. How much importance do you accord to the artist's decision taking, to the mystery of creation?*

GM _ We don't know whether it's important or not, or rather, we could say that everything is important. Many things are done *a posteriori*.
For example, the fact that Geneva is the only city in the world that "welcomes" all eight species of tiger is potentially thrilling, because you can imagine all the carnivores of the financial world (amongst others) settling in Geneva at the end of their lives. In fact, I just happened upon this discovery of Geneva's eight tigers by chance, on the city's website (and also the fact that it has 40,000 rose bushes). I found this combination pleasing: 8 tigers and 40,000 rose bushes. I'm ignoring the rose bushes for the time being. And then there are the 6 Baby villages in Poland and the Belgian 'rings' like jewellery rings... All this says something, and it can adopt a hundred different guises at any moment.
It's like when I turned up at a book launch for "young artists of the Nord - Pas de Calais region" wearing a tiger mask and a cape with "Soon" written on it in studs. The disguise pronounced my imminent departure to photograph the eight tigers of Geneva. The reason for my get up must have seemed bizarre, as nobody, or virtually nobody knew about my Swiss project, and yet, at the same time, the savage question must have surely crossed the minds of all of us young artists: which of us would become the next tiger of contemporary art? Later on, at another get together of young artists in Paris, I re-used the mask and studded cape because there, the savage question was almost palpable. I'd also made a banner in crêpe



Clichés japonais, tirages numériques, 2006. Galerie Weekenders, Tokyo.

devant des télés dans des intérieurs confinés. Je me suis aperçu que les alvéoles du bulgomme permettaient de tracer des formes évoquant des nuages « japonisants », comme une ouverture à partir de ce matériau souvent synonyme d'ennui. Je devais montrer chez artconnexion des pièces réalisées lors de ma résidence, mais elles n'étaient pas revenues en France alors j'ai montré le nuage. Ça s'appelait *Roubaix-Kyoto* et c'était bien à ce moment-là… Quelques années plus tard, j'ai refait un immense nuage sur bulgomme pour l'exposition *La femme au perroquet* au Musée des Beaux-arts de Tourcoing. Là, ça s'appelait *Nuage* et c'était une sorte de toile de fond, un décor, un horizon presque infini (14 mètres de long) pour la scène de bal et les histoires privées qui pouvaient s'engager sur le mur d'en face.

Et puis aussi, marouflé sur un panneau de 150 sur 80 cm environ, une partie de nuage sur bulgomme fait un excellent *sofa drawing* chez des amis ! Et là, nous rentrons à la maison, d'autant qu'il y a une télé sur le mur en face du canapé. Pendant le montage de *La femme au perroquet*, nous devions dessiner ce nuage de 14 mètres sur 3 et je voyais travailler un ami qui m'aidait, perché sur son tabouret (que nous aurions dû remplacer par un rocher) [2] face à cette nuée énorme, ça prenait des airs de « *Wanderer above the Sea of Fog* » (C. D. Friedrich) d'intérieur… Plus tard, j'ai reproduit les grondements terribles du tonnerre en ajoutant un peu de basses et de réverbe à des enregistrements des gargouillis de mon ventre.

Et après un voyage en Norvège au bord d'un fjord dont les eaux sont plutôt sombres, j'aimerais travailler avec le « bleu fjord » de chez Duluxe Valentine dont la couleur n'est pas celle du fjord en fait mais celle du ciel immense et bleu ciel se reflétant sur la surface d'acier du fjord… de la vraie peinture romantique !

Le coup de tonnerre dont je parlais aurait pu correspondre avec la découverte du premier village de Baby en Pologne, mais il se trouve que c'était Led Zeppelin que diffusait l'autoradio de Sébastien Védis et qu'au moment où nous croisions le panneau Baby sur la grande route, c'est Jimmy Page qui s'est mis à hurler onze fois de suite le mot « Baby »… Mais ça revient au même, tout est interchangeable, emboîtable, tout correspond… Aujourd'hui, je sais qu'il existe six villages de Baby en Pologne et je voudrais bien m'y rendre mais les conditions matérielles m'en empêchent, alors nous travaillons (avec Dominique Gilliot, avec qui nous préparons une exposition commune chez Néon à Lyon) sur une compilation de milliers de « Babys » extraits de milliers de *love songs* ; un concentré de supplication. J'aimerais inventer un bouton de volume infini pour la diffuser de plus en plus fort sans limite tant que ces Babys resteront des

2 – D'ailleurs, pour tous les montages d'expositions futures, je grimperai sur des rochers de différentes tailles au lieu des escabeaux, chaises et tabourets.

→

→

paper with brass fastenings that said "Come on, come on", to encourage us.

MLG _ *Chance also plays an important role in your work: when does our breath appear on a surface, when does the sun appear, when does the Albino peacock spread its tail... in order to lend weight to other potential stories, places of compossibility?*
GM _ The pieces you refer to have something to do with meetings and encounters. Elements have to be assembled in order for things to happen (as with *The Lemon Song* in Sébastien's car in Baby in Poland, with which we made a piece entitled *Une conjuncture* ['Conjuncture']). People need to come into the café in order for the window to steam up, so that the drawing of Naomi C's face traced in demister shows up. The white peacock has to come and spread its tail in front of a projected image of the same Naomi in order to provide her with a screen and a body. And the sun's rays have to fall obliquely at a precise moment and a precise time of year in order to project the same face onto the wall opposite the window...
It's still Naomi Cook, because there's a story behind that too. I met her without really meeting her; we spent a day in the same room, scarcely exchanging anything. I was more of a spectator than an actor that day, and this episode ended as it had begun, so I use her face to create moments, potential sudden appearances. In fact, I'm not supposed to use her image as she's under contract with a big modelling agency, but I find that it adds something to these uncertain meetings, and anyway, you can hardly recognise her.

MLG _ *Can you tell us about* La Méduse *('The Jellyfish') and* Les Portraits gras *('The Greasy Portraits') produced in 2006 for the Kumorasete Kudasai exhibition at the Galerie 36 bis inTourcoing?*
GM _ *The Greasy Portraits* and *The Jellyfish* are moveable, chimerical objects, in the same way, as it happens, as Naomi Cook appearing and disappearing in the form of steam or haloes of coloured light sliding across a wall with the movement of the sun...).
The "greasy portraits" are made with oil on chip paper (take a look at, and, why not, keep the grease patches, the shapes that remain on the sheets of thin, smooth paper left lying around outside chip shops. You can even add finishing touches to them if you want.). Here, the portrait is drawn, anointed with precision. But over the space of several days, the oil spreads (outwards) as it is absorbed by the paper's fibres, the face gradually becoming more abstract while, at the same time, acquiring its own identity, because oil never takes the same path twice. In addition to a sort of inverted Romantic process (J.M.W.Turner, Victor Hugo...) whereby the drawing is not born of the stain but rather graduates towards it, there is also, as far as these portraits are concerned, a time lapse between the moment of their creation and the encounter with their final forms, their definitive faces.
As for the red mouth, that's ketchup.
For *The Jellyfish*, it was a question of a face to face encounter with this indeterminate, transparent mass. (In fact, at the time of making it, I wasn't at all sure how I would go about doing so from my various bits of plastic. But I told myself that given that man does yet not know all the jellyfish species living in the deep, I might as well have a go and at worst, mine might resemble one of those unknown species. That's how it is! With creatures that are not yet known about, you can't go wrong.) So, with a simple system of pulleys and some string, the door of the exhibition room is connected to the jellyfish, placed on a table opposite the entrance. When somebody enters, the jellyfish gets up and greets them with a sigh of plastic before falling back limply onto the table. The amorous rapture felt by a spectator when he breathes onto a windowpane, the impression and memories that it can awaken in him (*Embuez, Daisy* ['Breathe mistily, Daisy'], Artconnexion, 2003), is similar to encountering Racine's alexandrine verses head on. This work is all about our reaction to something that suddenly appears in front of us (in the present). "Approach the chamber, and destroy your sight with a new Gorgon...", warns Macduff before the door to the room where Duncan, King of Scotland, lies dead in Macbeth's castle. So push the door or breathe on a pane and be petrified or else remain impassive (easy)...

MLG _ *Lastly, can you tell us something about this past year, notably about the* Poltergeist *exhibition in Le Havre and* Honorons Honoré *in Mechelen in Belgium?*
GM _ *Poltergeist* was an exhibition organised by Malestrom in an empty apartment that we were loaned for two months by the public housing department in Le Havre. It was all about occupying the place, creating a presence in this breathing space, and then Naomi Cook appeared. Then, there was *From Love with Brussels* at the Van Abbe Museum in Eindhoven with Komplot. Dior had given me dozens of tubes of pink lipstick; I had made a tribal necklace to stain my new white shirt. Reloaded, in Reims, revived two exhibitions mounted by the *23 03* Association (including *Just a doubt* in Lods), plus several projects like a trailer for the 6 Baby's. And at *Honorons Honoré* in Mechelen, there were many, many artists. We all talked among ourselves about Daumier and I met Marie-Alexandrine. ■

1 _ Tristan nearly died from being poisoned by touching the beast's tongue which he had put into his boot, and Siegfried died from contact with a leaf that stuck to his back when he was swimming in the dragon's blood.

2 _ When setting up future exhibitions, I've decided I will climb on different sized rocks in place of ladders, chairs and stools.



Rendez-vous n°1 ou Naomi Cook, février 16 h, par temps clair, 2008.
Impression couleur sur transparent, Poltergeist, Le Havre.

« Princesses Lointaines » comme celle de Jofré Rudel ; c'est techniquement impossible, je pense, mais le tonnerre peut sortir de mon ventre et du tien aussi j'imagine alors…

MLG _ *Tu indiques des choses dans le monde de sorte qu'inventer et découvrir reviennent au même : le fait de les nommer, de dire "ceci existe", crée un espace entre ces choses et nous. Même le Japon stéréotypé est celui qui remplace la mémoire : le sur-filmé devient hyperréel.* Nuage*, c'est comme la trace d'un impossible voyage au sens de Marc Augé, mais c'est tout de même le nuage que tu rapportes du Japon n'est-ce pas ?*
GM : Je pactise avec moi-même, comme l'amoureux, j'élis un quelque chose, une personne, et ce quelque chose, cette personne accède à une existence dans un cadre particulier. Ensuite, se déploie un territoire entre l'objet choisi et moi comme le segment qui apparaît quand on ajoute un point sur une page où il n'y en avait qu'un. Et puis ce territoire devient le théâtre possible d'événements et d'actions de création. C'est comme pour Jaufré Rudel dont je te parlais : au XIIe siècle, Jaufré Rudel, seigneur de Blay, s'était épris de la comtesse de Tripoli, en en ayant simplement entendu parler par quelques pèlerins mais sans l'avoir jamais aperçue. Durant des années, il composa d'innombrables chansons célébrant cette passion pour une beauté jamais vue. Dans ses poèmes, c'est bien d'une « princesse lointaine » dont il est question et donc autant de la distance qui l'en sépare, que de l'être qu'il ne connaît pas. Après, quand je te parle des images du Japon à la télé, qui m'apparaissent plus clairement que les souvenirs du Japon d'où je venais de rentrer, c'est vrai, je ne me souvenais pas de mon voyage (ça revient après). Évidemment, la forme japonisante du nuage est une forme plutôt pittoresque et elle est hybridée avec ce Bulgomme qui lui-même est un cliché des intérieurs de la région. De même que pour *Clichés japonais* j'avais fabriqué des appareils à superposer deux couches de clichés : (une ramure de prunier en fleurs artificielles servait de premier plan à toutes mes photos d'un Tokyo ultra photogénique et déjà ultra photographié). Et ce, pour faire part de mon désarroi et mon incapacité à saisir le Japon en si peu de temps. Alors là oui, on peut se rapprocher de l'impossible voyage décrit par Marc Augé.

MLG _ *Découvrir les Babys, les tigres de Genève, les images hyperréelles du Japon, c'est décider que cela existe et que c'est important. Quelle place accordes-tu à l'acte de décision de l'artiste, au mystère du faire ?*
GM : Si c'est important ou pas, ça on n'en sait rien ou peut-être qu'on peut dire que tout est important. Beaucoup de choses se font *a posteriori*.
Par exemple, le fait que Genève soit la seule ville au monde « accueillant » les huit espèces de tigres pouvait être saisissant parce qu'on pouvait imaginer aussi tous les carnassiers de la finance (entre autres) s'établissant à Genève à la fin de leurs vies. En fait, au départ, j'avais simplement découvert les huit tigres de Genève sur le site Internet de la ville (et aussi qu'elle comptait 40 000 rosiers). Cette association me plaisait : 8 tigres et 40 000 rosiers. J'ai abandonné les rosiers pour l'instant. Et puis il y a les 6 villages de Baby en Pologne et les périfs belges qui s'appellent des rings comme des bijoux… Tout ça communique et ça peut prendre des centaines de formes à n'importe quel moment.
C'est comme arriver avec un masque de tigre et un manteau clouté « Bientôt » au lancement d'un livre regroupant des « jeunes artistes du Nord ». Le déguisement annonçait mon départ prochain pour aller photographier les 8 tigres de Genève. Le pourquoi de mon accoutrement a dû rester obscur puisque personne ou presque ne connaissait mon projet suisse, et en même temps la question sauvage devait bien traverser nos esprits ~~d'enfants~~ de jeunes artistes : lequel d'entre nous deviendra le prochain tigre de l'art contemporain ? Plus tard, pour une autre réunion de jeunes créateurs, à Paris, « J. C. », j'avais réutilisé le masque et le manteau clouté parce que là, la question sauvage était presque palpable. J'avais aussi confectionné une banderole en papier crépon et attaches parisiennes qui disait « Allez Allez », pour nous encourager.





Nuage, 2007.
Feutre sur bulgomme.
Exposition *La femme au perroquet,*
Musée des Beaux-arts de Tourcoing (dessin montage de l'exposition)



MLG _ *Le hasard est aussi un élément moteur dans ton travail : quand vient la buée, quand vient le soleil, quand vient la roue du paon leucique... pour valider d'autres histoires potentielles, des espaces de compossibilité ?*

GM _ Les pièces dont tu parles ont un rapport au rendez-vous ou à la rencontre. Il faut que des éléments soient rassemblés pour que des choses adviennent (comme avec *The lemon song* dans la voiture de Sébastien à Baby en Pologne, nous en avions fait une pièce tous les deux qui s'appelait *Une conjoncture*). Il faut que du monde entre dans le café pour que la vitrine s'embue et que le visage de Naomi C. dessiné à l'anti-buée apparaisse. Il faudrait que le paon blanc vienne faire la roue devant une projection diapo de la même Naomi pour lui offrir un écran et un corps. Et il faut que le soleil soit rasant à une certaine heure et à une certaine période de l'année pour projeter le même visage sur le mur qui fait face à une fenêtre...

C'est toujours Naomi Cook parce que là encore il y a une histoire à l'origine, je l'ai rencontrée sans vraiment la rencontrer, nous avons passé la même journée dans la même pièce et n'avons quasiment rien échangé. J'étais plutôt spectateur qu'acteur ce jour-là et cet épisode s'est clos comme il s'était ouvert, alors j'utilise son visage pour fabriquer des instants, des surgissements potentiels. D'ailleurs, je n'ai pas le droit d'utiliser son image parce qu'elle est en contrat avec une grande agence de mannequins mais je trouve que ça ajoute quelque chose à ces entrevues incertaines et de toute façon, on ne la reconnaît pas bien.

MLG _ *Peux-tu nous parler de* La Méduse *et des* Portraits gras *produits en 2006 à l'occasion de l'exposition Kumorasete Kudasai à la Galerie 36bis à Tourcoing ?*

GM _ Les *Portraits gras* ou *La Méduse* sont des objets mouvants et chimériques (de la même manière que Naomi Cook d'ailleurs, apparaissant, disparaissant sous forme de vapeur ou de halos de lumière colorés glissant contre un mur avec le mouvement du soleil...). Le « portrait gras » est réalisé à l'huile sur du papier à frites (regardez et gardez, pourquoi pas, les tâches de gras, les formes qui restent sur les feuilles de papier fin et satiné qu'on retrouve autour des friteries. Complétez-les si vous voulez). Ici, le portrait est dessiné, oint avec précision. Mais durant quelques jours, l'huile se répand dans les fibres du papier, le visage dérive vers une certaine abstraction et en même temps une réelle identité parce que l'huile ne reprendra jamais le même chemin. Outre une espèce de procédé romantique (Turner, Hugo...) à l'envers puisque le dessin ne naît pas de la tâche, mais se dirige vers elle, on peut parler aussi, pour ces portraits, du temps qu'il faudra entre la réalisation et la rencontre finale avec une forme, un visage définitif.

Et la bouche rouge, c'est du ketchup.

Pour *La Méduse*, il s'agit d'un face à face avec cette masse incertaine et transparente. (D'ailleurs, à l'heure de la fabriquer, avec mes morceaux de plastique, je ne savais pas bien comment m'y prendre. Mais je me suis dit : il paraît qu'on est loin de connaître toutes les méduses qui vivent dans les abysses alors allons-y, au pire, la mienne pourra au moins avoir l'air d'une de ces méduses inconnues. C'est bien ça ! Avec les créatures encore inconnues, on ne peut pas se tromper). Donc, par un système simple de poulies et d'une ficelle, la porte de la salle d'expo est reliée à la méduse, postée sur une table en face de l'entrée. Quand quelqu'un entre, la méduse s'élève et le salue dans un soupir de plastique puis s'avachit de nouveau quand la porte se referme. On retrouve presque le rapport frontal avec l'alexandrin de Racine traduisant le transport amoureux qui apparaissait devant un spectateur quand il embuait une vitre, l'impression, les réminiscences que cela pouvait engendrer chez lui (*Embuez, Daisy*, artconnexion, 2003). La réaction à ce qui surgit tout d'un coup (au présent) devant nous est en jeu avec cette pièce. « Entrez dans la chambre et une nouvelle Gorgone y brûlera vos yeux... », prévient Macduff devant la porte de la chambre où gît Duncan, le roi d'Écosse assassiné au château de Macbeth. Alors pousser la porte ou souffler sur une vitre et être pétrifié ou bien rester de marbre (facile)...



Le tigre à dents de sabres, dessin, 2008.

MLG _ *Pour finir, peux-tu nous dire quelques mots de ton actualité 2008 avec notamment* Poltergeist *au Havre et* Honorons Honoré *à Mechelen en Belgique ?*

GM _ *Poltergeist* était une exposition organisée par Malestrom dans un appartement vide pour deux mois, prêté par l'office HLM du Havre. Il s'agissait d'investir ce logement, d'installer une présence dans cet interstice, et Naomi Cook est apparue. Ensuite, il y a eu *From love with Brussel* au Van Abbe museum d'Eindhoven avec Komplot. Dior m'avait donné des dizaines de tubes de rouge (rose) à lèvres ; j'en ai fait un collier tribal pour tâcher ma nouvelle chemise blanche. *Reloaded*, à Reims, reprenait deux expos montées par l'association 2303 (dont *Just a doubt* à Lods) plus quelques projets comme une amorce des 6 Babys. Et à *Honorons Honoré* à Mechelen, il y avait beaucoup, beaucoup d'artistes. On parlait tous entre nous de Daumier et j'ai rencontré Marie-Alexandrine. ●

[www.gregoiremotte.com]

LILLE ART FAIR

Exposition collective du réseau 50° nord
Group Exhibition of the 50° nord network
24-27 avril 2008 | 24-27 April 2008

At the suggestion of 50° nord, twelve member structures presented one or more artists from the region. The aim was to bring together the world of art associations and art institutions with that of the art market. 50° nord's mission is to enhance territorial networking and the diversity of structures, and, through them, the artists living and working in the region.

The importance of this exhibition lies in the commitment and bringing together of the professional art community in promoting the art scene. Both graduates and established artists were represented, giving the public a taste of their multiple artistic proposals.



Vue de l'exposition. Au premier plan *Work* de Delphine Mazur et projection de *L'homme sans cheval* (2005) de Mounir Fatmi. © Maud Le Garzic



Vue de l'exposition. Au premier plan *Aire, base, auteur* (2008) d'Aurélien Imbert, technique mixte ; au second plan, *Vanishing point* (2008) de François Martinache, impression numérique (Duratrans), caisson lumineux. © Maud Le Garzic



Chantal Fochésato, *Sans Titre*, 2007-2008.



Thierry Verbeke, *New-York 2007*, 2007.

As part of the first edition of Lille Art Fair, the European Festival of Contemporary Art organised by Lille Grand Palais and Strasbourg Événements, 50° nord presented a group exhibition on a voluntary participation basis, a display of the network's potential.

Dans le cadre de la première édition de la foire européenne d'art contemporain organisée par Lille Grand Palais et Strasbourg Evénements, Lille Art Fair, 50° nord a présenté une exposition collective selon un parti pris volontairement participatif, un accrochage en réseau.

Sur proposition de 50° nord,
douze structures membres ont chacune présenté un ou plusieurs artistes de la région. L'objectif était de faire se rencontrer le monde de l'art associatif et institutionnel et celui du marché. 50° nord ayant pour mission de valoriser le maillage territorial et la diversité des structures, mais également, à travers celles-ci, les artistes qui vivent et travaillent en région, tout l'intérêt de cette exposition a résidé dans l'engagement et la fédération des professionnels pour la promotion de la scène artistique. Jeunes diplômés et artistes confirmés étaient représentés, proposant au public des formes et des propos artistiques pluriels.

12 STRUCTURES PARTICIPANTES / 12 PARTICIPATING STRUCTURES:
artconnexion, Bureau d'Art et de Recherche B.A.R. #2, cent lieux d'art, École Régionale des Beaux-arts de Dunkerque, École Régionale Supérieure d'Expression Plastique – Tourcoing, École Supérieure d'Art – Cambrai, le Fresnoy, Galerie Guy Chatiliez, Heure Exquise !, Idem+arts, la Vitrine, le Vivat.

17 ARTISTES / 17 ARTISTS:
Yves Ackermann, Franck Bernhard, Sébastien Bruggeman, Mounir Fatmi, Chantal Fochesato, Mihai Grecu, Aurélien Imbert, Jo l'avatar, François Lewyllie, Hélène Marcoz, François Martinache, Delphine Mazur, Loïc Parthiot, Janusz Stega, Alexis Trousset, Thierry Verbeke, Sébastien Vial.



Vue de l'exposition. Au premier plan *Installation / céramiques* de Loïc Parthiot.
© Maud Le Garzic

GUILLAUME MADELINE

Ariane Michel's videos

Worlds of animals, world of man [1]

Coming to terms with the world one rung down from mankind, questioning other ways of being and experiencing through sensation, is one of the key aspects of Ariane's Michel's work.
Her videos, which were shown at the Palais des Beaux-Arts in Lille on 22 April 2008, as part of the Temps Forts d'Heure Exquise! festival, examine man and animals from different points of view – novel ways of seeking to tackle meaning and being, sensoriality and the presence *of* the world, and presence *in* the world.
While animals appear to be a favourite topic for investigation, it is important to understand their exact purpose here. Unlike most animal documentaries or naturalist stances, animals here provide a view onto the world and a broadening of our vision.

Through this approach to a world beyond our normal perception, animals afford us an off-centre view and a broadening of our perceptive frame, as well as enabling us to take a look at man himself.

In ***Après les pluies*** ('After the rains', 2003, 8 min.), a dog is filmed wandering around after a downpour. Sometimes the camera is set down, fixed in a static shot, and the animal appears. It's as if the camera embodied a presence, the presence of place, into which the animal is about to step.
The dog is followed as he wanders, as he gradually sketches out a certain way of being, a certain way of apprehending places, and of existing in the world. We then begin an exercise of understanding, seeking out the meaning of what we are looking at, a process that is enhanced by the accompanying music. The artist told us about this continuous noise, that of a boat [2], and another, made from recordings of frogs, insects (the beings inhabiting the places), that contour a presence, that of place. It creates a strange tone and immerses us in a meaning not yet discovered.
And little by little, an amazing animal map of the places starts to take shape, as if the animal was teaching us to see differently – "to feel with him", says Ariane Michel. Here, the artist is initiating us (and herself) in a new way of *observing*. This is both ethology and beyond, for the animal's approach is also the opening of a world. The artist provides us here with a new approach to *landscape*.

Les Yeux ronds ('Round eyes', 2006, 6 min.) opens in the Place de la Concorde, amid the urban swell and a cacophony of sounds. A static shot of a branch: a potential viewpoint of the world. An owl then enters the picture and settles on the branch. It watches. A succession of viewpoints follow: the owl from behind, alternate focuses on the owl and on what

Les vidéos d'Ariane Michel

Mondes animaux, monde humain [1]

Aborder le monde en-deçà de l'homme, interroger d'autres modes de présence et de sensorialité, telle est peut-être l'une des dimensions fondamentales du travail d'Ariane Michel.
Projetées au Palais des Beaux-Arts de Lille le 22 Avril 2008, dans le cadre des Temps Forts d'Heure Exquise !, ses vidéos mettent en scène homme et animal à travers différents points de vue qui sont autant d'approches inédites cherchant à aborder le sens et la présence, la sensorialité et finalement la présence *du* monde, et la présence *au* monde.
Si l'animal semble être un objet privilégié d'investigation, il conviendra d'interroger son rôle précis. Loin d'une quelconque forme de documentaire animalier et de toute perspective naturaliste, l'animal offre un point de vue sur le monde et un élargissement.
À travers cette approche d'un monde au-delà de notre perception habituelle, l'animal permet ainsi un décentrement du regard et un élargissement de notre cadre perceptif, mais il permet aussi, en retour, d'interroger l'homme.



Ariane Michel, *Les yeux ronds*, vidéo, 2006.

Dans *Après les pluies* (2003, 8 min.), un chien est filmé lors de ses déambulations après des inondations. Parfois, la caméra est posée, en plan fixe, et l'animal apparaît. Comme si la caméra incarnait une présence, la présence du lieu, dans laquelle l'animal viendrait s'intégrer.
Le chien est suivi dans ses trajets, et peu à peu, celui-ci esquisse un certain mode de présence, une certaine façon d'appréhender les lieux, et d'être au monde. Nous sommes alors engagés dans une activité de compréhension, en cherchant le sens de ce à quoi l'on assiste. Ce qui est d'ailleurs renforcé par l'ambiance sonore qui accompagne l'image. L'artiste nous a confié qu'il y a ce son continu, celui d'un bateau [2], et un autre, constitué à partir d'enregistrements de grenouilles, d'insectes (les êtres peuplant les lieux), qui circonscrivent les contours d'une présence, celle du lieu. Ce qui installe une tonalité étrange et nous immerge comme dans une signification à découvrir.
Et peu à peu, se profile une étonnante **cartographie animale** des lieux, comme si l'animal nous apprenait à voir autrement : « sentir avec lui », dit Ariane Michel. Ici, c'est à une approche inédite de l'*observation* que l'artiste nous initie (et s'initie). On est à la fois dans l'éthologie et au-delà : l'approche de l'animal est en même temps ouverture d'un monde. L'artiste nous livre ici une nouvelle approche du *paysage*.

Les Yeux ronds (2006, 6 min.) s'ouvre sur la Place de la Concorde, baignée dans le tumulte urbain et la confusion sonore. Un plan fixe sur une branche : un point de vue possible sur le monde. Puis, une chouette entre dans le cadre et

→


Ariane Michel, *Les yeux ronds*, vidéo, 2006.

it sees. Then, the reverse shot, the owl seen face on, as if we had to reach the very back of its round eyes.
The owl turns to face us, then the urban spectacle reappears (human lives), the study progresses and the alternating views and focal adjustments take a step further: now the cars, the lights and the Place de la Concorde have become blurred. Through this process of un-identification and estrangement, we seem to be penetrating the furthest depths of the owl's gaze. We no longer see what the square is for us, but what it is for the owl.
Thus the headlights have become round forms that move, in a strange substance that consists entirely in transforming the visible. Indeterminate shapes that we can no longer relate to identifiable, formed objects.
It's here that we really notice the extent to which sound is an integral part of the image and meaning. As the artist explores the strangeness of the world, she finds that sound partakes of this distancing process, for when not linked to its source, sound requires an act of interpretation, taking on the form of a potential meaning: *emergence of meaning*.

In *The Screening* (2007, 23 min.), some people were invited on a strange night-walk in the forest. At first, we see silhouettes, clues as to human presence: footsteps trample the ground in a rustling of leaves. Beams of light, from torches, are a means of recognising and approaching this unknown world. Here, the presence of an owl is revealed, not far from the people: it sees them. Gradually, they come and stand in front of a large white surface, a screen. But soon a process of inversion takes place. For what appears on the screen is the arrival of the men in the very place where they find themselves, thus making them spectators twice over. The screen has become an eye of the forest, and it's nature that is now watching them. This unusual story within a story results in them revealing themselves to themselves as if through the gaze of nature. The owl, which we saw earlier, reappears on the screen and watches them. We realise that the place from which it is watching the people is just behind them. The people turn around and see the owl, and the encounter between gazes and presences takes place. Man is now off-centre, seen through a gaze other than his: he *looks at himself* (in the screen) and the world looks at him.

While animals offer an opening to other kinds of perception, they are not studied so much for themselves as for getting closer to a zone that is said to be common to both man and animals: from whence they emerged. This is perhaps why animals feature less in *Les Hommes* ('Men'), even though they remain present, as *another kind of presence*.
The moving of the point of view off-centre continues. The artist accompanied a scientific expedition to Greenland. Sequences of longshots attempt to capture the almost abstract, horizontal vastness of the ice floe, where the divide between the ice and the horizon is almost imperceptible. *Horizon of meaning*.
And yet again, there's that indistinct noise (the boat's propeller) that washes over the entire film: latent meaning, emerging significance seeking to come into being.
Soon the boat reaches land, and it is then seen from the point of view of the rocks, assuming the shape of a suggested presence, that of men, revealed from the viewpoint of another presence. It's as if the different points of view are so many instances when the focal lens of the world stops for a moment.[3] Here, Ariane Michel uses the alternation of focal adjustments as an ontological principle: the world coming to light from several viewpoints and ways of being.

Which has repercussions for the presence of the artist herself. Indeed, Ariane Michel says that she has tried "to become stone". [4] Aside from the meaning, this effacement of man is matched by a form of effacement for she who is behind the camera, as if the viewpoint was that of the stones. To change the way of looking, to remove the human dimension, to reveal a presence in the world which is equally the presence of the world.
The film draws up a sort of inventory that gradually takes on a special nature in that the men concerned, whose presence is once again hinted at with outlines of presence (footsteps, distant silhouettes), are scientists who observe. We see them measuring eggs, gathering samples, writing in their notebooks: observations, measurements... different ways of apprehending that which is real in a landscape where the presence of man cannot be assumed. Distancing in order to seek to understand the meaning of their gestures: *man becomes the object of the study*.

vient s'y poser. Elle observe. Vont alors suivre une succession de points de vue : la chouette de dos, une mise au point tour à tour sur la chouette puis sur ce qu'elle voit. Puis, le contre-champ, la chouette vue de face, comme si l'on devait chercher au fond de ses yeux ronds.
La chouette nous fait face, puis le spectacle urbain revient (la vie des hommes), l'étude progresse et l'alternance des points de vue et des mises au point fait un pas de plus : maintenant les voitures, les lumières et la place sont devenues floues. À travers ce processus de désidentification et de mise en étrangeté, c'est comme si l'on pénétrait maintenant au fond du regard de la chouette. Non plus ce qu'est la place pour nous, mais ce qu'elle est pour elle.
Les phares deviennent alors des formes rondes qui bougent, dans une étrange substance qui consiste tout entière dans la transformation du visible. Formes indéterminées qu'on ne peut plus rapporter à des objets identifiables et constitués. C'est ici qu'il faut encore remarquer comment le son est partie intégrante de la constitution de l'image et du sens. Si l'artiste cherche l'étrangeté du monde, le son participe de cette mise à distance : lorsqu'il n'est pas encore rapporté à ce dont il émane, il engage une activité d'interprétation et prend la forme d'une signification potentielle : *émergence du sens*.

Dans *The screening* (2007, 23 min.), des gens ont été conviés à une étrange promenade de nuit dans la forêt. On voit d'abord des silhouettes, des indices de présence humaine : des pas foulent le sol dans des bruissements de feuilles. Des rayons de lumière, ceux des lampes torches, qui sont comme des moyens de se repérer et d'approcher un monde inconnu. Ici, la présence d'un hibou est révélée, non loin des hommes : il les voit. Puis peu à peu, les gens viennent s'installer face à une grande surface blanche : un écran. Mais bientôt le renversement s'opère. Car ce que l'on voit à l'écran, c'est la venue des gens dans le lieu même où ils se trouvent. Si bien qu'ils deviennent deux fois spectateurs. L'écran prend alors la forme d'un œil de la forêt, et c'est maintenant la nature qui les observe. Et cette singulière mise en abîme aura pour effet de les révéler à eux-mêmes, en quelque sorte, à travers le regard de la nature.
Le hibou, qui avait été aperçu, réapparaît à l'écran et les regarde. Puis on s'aperçoit que le lieu d'où il voit les personnes se trouve juste derrière celles-ci. Alors les gens se retournent et voient le hibou, et la rencontre des regards et des présences a lieu. Maintenant l'homme est décentré, repris dans un regard autre que lui-même : il s'*observe* (dans l'écran) et le monde l'observe.

Si l'animal offre une ouverture à d'autres régimes de perception, il n'est pas tant étudié pour lui-même que pour approcher une zone qui serait entre l'homme et l'animal : ce par quoi ils émergent. C'est peut-être pourquoi celui-ci apparaît moins dans *Les Hommes*, même s'il reste présent, comme présence *autre*.
Le décentrement du regard se poursuit encore. L'artiste a accompagné une expédition scientifique au Groenland. De longs plans séquences tentent d'approcher l'immensité horizontale et quasi abstraite de la banquise, où la frontière entre la glace et l'horizon est à peine perceptible. *Horizon du sens*.
Et là encore, cette sonorité à l'identité floue (l'hélice du bateau) qui baigne le film : sens en latence, signification émergente qui va chercher à venir à la présence.
Puis le bateau aborde bientôt la terre, et c'est du point de vue des rochers qu'il est ensuite aperçu, prenant alors la dimension d'une présence suggérée, celle des hommes, révélée du point de vue d'une autre présence. Il y aurait ainsi comme des points de vue différents qui seraient autant d'instances où la *focale du monde* s'installe un moment. [3] Ariane Michel érige ici l'alternance des mises au point en principe ontologique : le monde se dévoile selon plusieurs points de vue et de présence.

Ce qui a des conséquences sur la présence de l'artiste elle-même. Ariane Michel dit en effet qu'elle a cherché à « devenir pierre ». [4] À la mise entre parenthèse du sens, à cet effacement de l'homme répond une forme d'effacement pour celle qui est derrière la caméra, comme si le point de vue était celui des pierres. Changer le regard, lui ôter sa dimension humaine, pour affleurer, en-deçà, une présence au monde qui soit aussi présence du monde.
Le film dresse une forme d'état des lieux qui va prendre une dimension particulière dans la mesure où les hommes en



→

The spoken word is almost entirely absent. Ariane Michel clearly states that “the presence of words is directly linked to the location of the viewpoint.” [5] Sometimes, words are almost inaudible: unintelligible speech, words whose meaning has to be found. The sound here is one that does not belong to any recognisable language (known, comprehensible). A *foreign* language.

In the end, the question of meaning is omnipresent in Ariane Michel’s work, more noticeable in some sequences than in others, such as that in which one of the scientists is walking along the ground in a strange fashion, searching for samples (perhaps), as if he’d lost certain habits and movements of the body, while making others that are neither those of an animal nor those of a man. Or the scene with the other scientist who watches the birds, sketching strange gestures with his hand, seeking to imitate the movement of the birds in the sky: *sketches of meaning*. Man is gradually becoming a strange creature with unfathomable behaviour, seeking to understand and apprehend the place where he finds himself. So much so that one could talk about observation being all over the place, with that to which man delivers himself and that where men are observed.

By the end, the words are comprehensible, we have returned, for a moment, to *our* world: a scientist explains that a civilisation once lived here, but that its disappearance remains a mystery. Just as if humanity, and its history, were brought back to their place of birth, to that limit where man questions the meaning of his existence, to that unfathomable origin, where, in the words of Michel Foucault, man is on the edge of obliteration, “like a face of sand on the shoreline”. [6] ■

1 – A reference to the title of Jacob von Uexküll’s paper *A Stroll Through the Worlds of Animals and Men* (1934).

2 – A sound which occurs in *Les Hommes* (’Men’, 95 min., 2006. Grand Prix de la Compétition Française, FID 2006, Marseille. Film made for cinema; released on 11 June 2008).

3 – A reference to Christophe Kihm’s text which clearly explains the issue of narrative structure through the notion of “there is”; unlike “once upon a time”, “there is” does not suppose the existence of a narrative instance (in human terms). See http://ariane-michel.com/.

4 – *Sur la terre* (2005, 13 min.) plays upon a con-fusion between walruses and stones.

5 – Interview on *Hommes*, ibid. And as there are several viewpoints, which are beyond man, words are often absent. But sound remains important. There is a sound made up of words, the meaning of which can be identified, and a meaning in the process of being composed, sounds which are not yet words. Ariane Michel plays on the words *son* (sound) and *sens* (meaning).

6 – Freely translated here from Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p.398 (*The Order of Things*, Routledge Classics, 2001).

Céline Ahond

« Les pas que fait un homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort, dessinent dans le temps une figure inconcevable. L'intelligence divine voit cette figure immédiatement, comme nous voyons un triangle. Cette figure a (peut-être) sa fonction bien déterminée dans l'économie de l'univers »

Jorge Luis borges, *Le miroir des énigmes*

« Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture.
Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel »

Marguerite Duras, *Écrire*



TOURCOING
N
RONCQ
NEUVILLE -EN- FERRAIN
MOUSCRON
WATTRELOS
BONDUES
MOUVAUX
MARCQ -EN- BAROEUL
WASQUEHAL
La Boucle
CENTRE
67
68
69
70
Centre Ville
Blanche Porte


LAVERIE
PEUGEOT
envie


AVENUE
Louis BRAILLE
STOP
RUE
DE CALAIS

question, dont la présence est approchée ici encore à travers des esquisses de présence (des pas, des silhouettes lointaines), sont des scientifiques qui observent. On les verra mesurer des œufs, récolter des échantillons, écrire dans leurs carnets : observations, mesures... autant de façons d'appréhender le réel dans un paysage où la présence de l'homme ne va pas de soi. Mise à distance par laquelle on va chercher à comprendre la signification de leurs gestes : *l'homme devient l'objet d'étude*.
La parole sera d'ailleurs presque totalement absente. Ariane Michel dit bien que « *la présence de la parole est directement liée à la localisation du point de vue* » [5]. Parfois, des mots sont presque inaudibles : parole indéchiffrable, mots dont la signification est à chercher. Le son ici, c'est celui d'une parole qu'on ne peut rapporter à un langage connu (familier, compréhensible). *Langue étrangère*.

La question du sens est finalement omniprésente dans le travail de l'artiste, et on s'en apercevra encore dans certaines séquences, comme celle où l'on voit l'un des scientifiques marcher au sol d'une façon curieuse, à la recherche d'échantillons (peut-être), comme s'il avait perdu certaines habitudes et configurations du corps, pour effectuer les mouvements qui ne seraient ni ceux d'un animal, ni ceux d'un homme. Ou de cet autre scientifique, observant les oiseaux et esquissant avec sa main des gestes étranges, qui cherchent à approcher les mouvements des oiseaux dans le ciel : *esquisses du sens*. L'homme devient peu à peu une étrange créature au comportement insondable, qui cherche lui aussi à comprendre et appréhender le lieu où il se trouve. Si bien que l'on pourrait parler d'une observation dans tous ses états : celle à laquelle se livre l'homme et celle où les hommes sont observés.

À la fin, la parole est compréhensible, nous sommes revenus, pour un moment, dans *notre* monde : un scientifique explique qu'une civilisation a vécu ici, mais que l'on ne parvient pas à expliquer sa disparition. Et c'est comme si l'humanité, et son histoire, étaient ramenées à leur lieu de naissance, à cette limite où l'homme interroge le sens de sa présence, à cette origine insondable, où, selon le mot de Michel Foucault, l'homme est au bord de l'effacement, « *comme à la limite de la mer un visage de sable* » [6]. ●



Ariane Michel, *Les Hommes*, vidéo, 2006.

1 – Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Jacob Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, 1934, Pocket, coll. Agora, 2004.

2 – Son que l'on retrouve également dans *Les Hommes* (95 min., 2006. Grand Prix de la Compétition Française, FID 2006, Marseille. Film diffusé en salle ; sortie le 11 juin 2008).

3 – Nous renvoyons au texte de Christophe Kihm qui met bien en évidence la question de la structure narrative, à travers la notion d'« il y a » : à la différence du « il était une fois », « il y a » ne suppose pas l'existence d'une instance narrative (humainement définie). Voir http://ariane-michel.com.

4 – *Sur la terre* (2005, 13 min.) jouera d'une con-fusion entre les morses et les pierres.

5 – Interview à propos du film *Les Hommes*. Et comme il y a plusieurs points de vue, qui seraient au-delà de l'homme, la parole est parfois absente. Mais le son reste signifiant. Il y aurait un son constitué en mots, à la signification identifiable, et du sens en constitution, des sonorités qui ne seraient pas encore des mots. Ariane Michel joue de cette articulation du son et du sens.

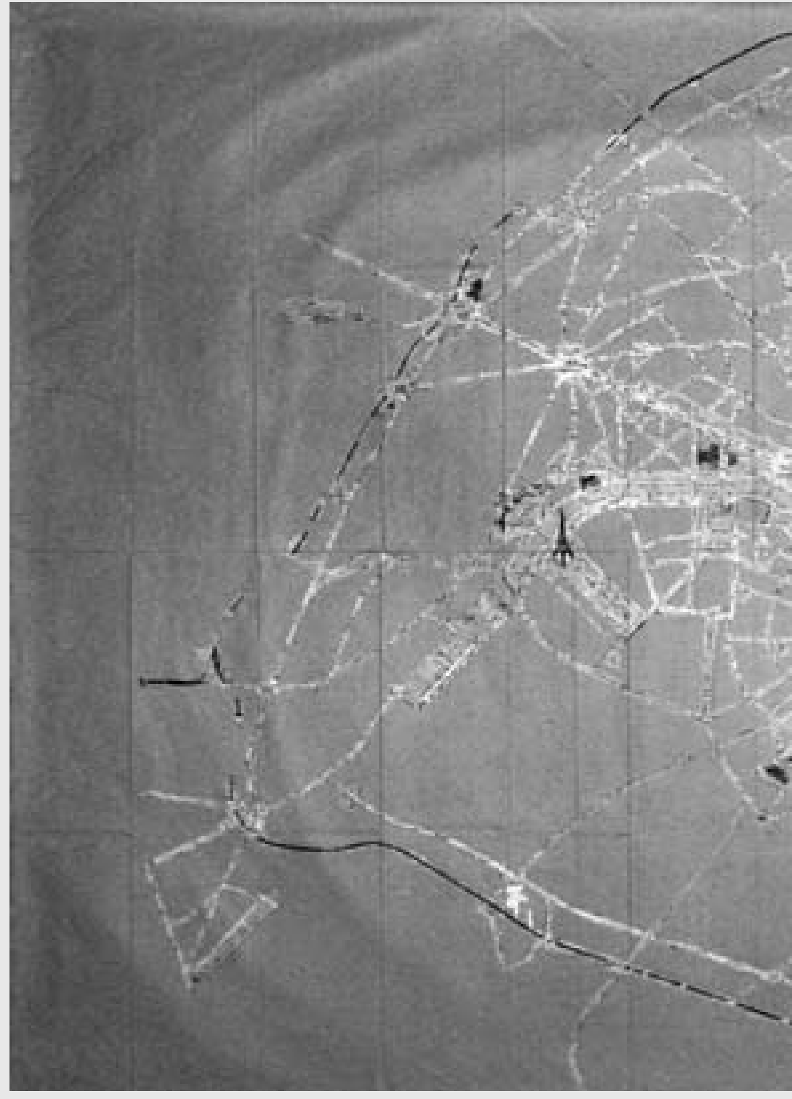
6 – *Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, p. 398.

[http://arianemichel.monsite.wanadoo.fr]
[www.exquise.org]

LILIANA ALBERTAZZI

Scratch cards: impression of a circuit to be won

Memories of conquered lands by Hélène Marcoz

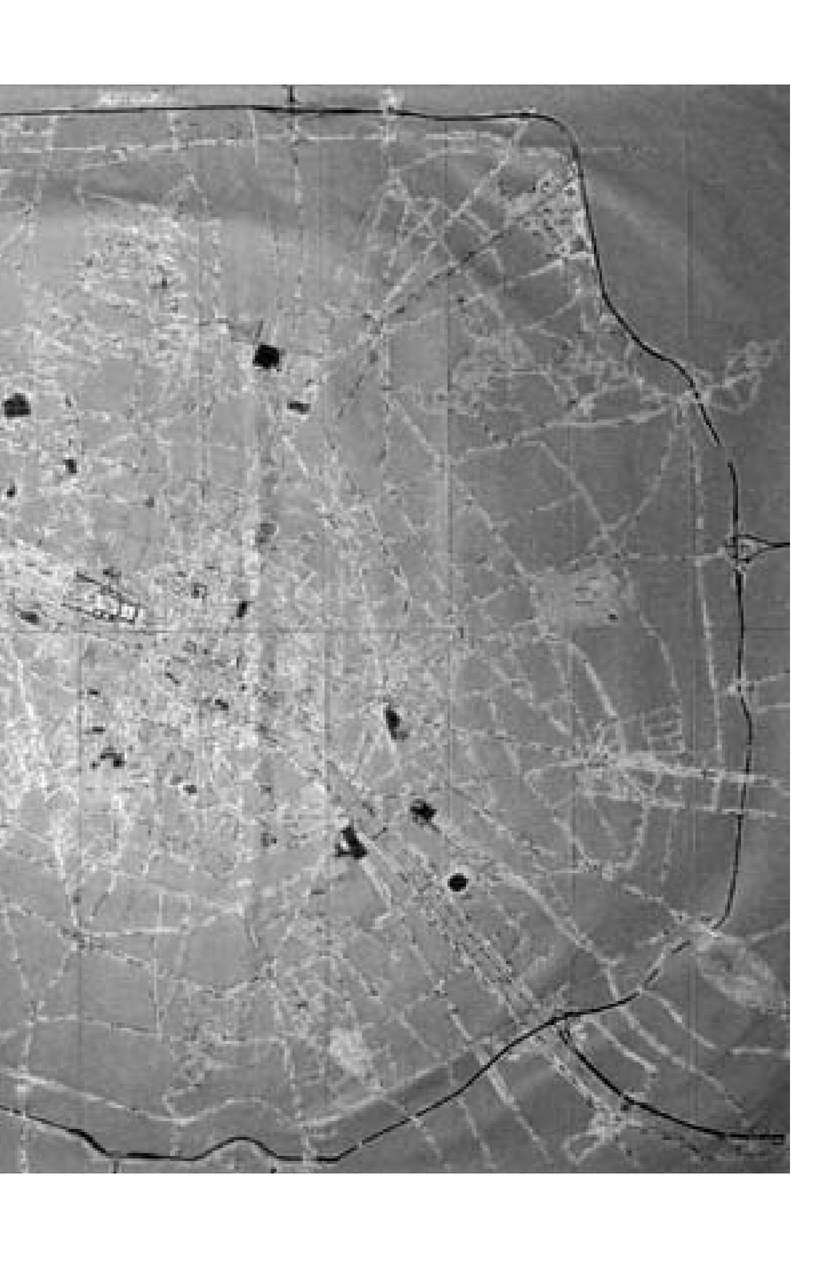


Hélène Marcoz, *Carte à gratter, Paris*, 2001-2008, sérigraphie sur carte.

On a map coated in silver ink, the artist uses a pointed object to trace the route she took through a city. As she does so, the tip removes a very thin layer of material, thus revealing another, the smooth and anodine surface of road maps, of lottery cards.

The pointed object penetrates the neutral, even, shiny surface to steal from a new colourful surface covered with overlapping lines. It's not difficult to decipher the map which represents the city's thoroughfares, but as it's a traced line within a traced line, the image remains incomplete for the onlooker trying to reconstitute his own image of the city. A dialogue is established between the artist scratching her recollection of the route she took, reinventing the abstract nature of a map, and the person looking at the scratched map recomposing his own recollection of the city.

The tour of Brussels undertaken here is far removed from the circuit of European civil servants, beer drinkers and scratch card onlookers; the network conquered by Hélène Marcoz is one where impressions, images and circuits fit neatly inside one another. ■



Cartes à gratter : impression d'un parcours à gagner

Souvenirs
des territoires conquis
par Hélène Marcoz

Sur une carte enduite d'une encre argentée, l'artiste fait glisser une pointe afin d'inscrire le souvenir du parcours effectué dans une ville. Ce faisant, la pointe soulève une très fine lanière de matière et en découvre une autre, celle lisse et anodine des cartes routières, celle des imprimés à grand tirage.

La pointe pénètre la surface uniforme et brillante, neutre, pour dérober une nouvelle surface colorée où s'entrecroisent des lignes. On ne peine pas à déchiffrer le plan qui représente les voies d'une ville, mais il s'agit d'un tracé dans le tracé : l'image est incomplète pour celui qui regarde et reconstitue sa propre image de la ville. Le dialogue s'instaure entre l'artiste pointant le souvenir d'un parcours emprunté, réinventant le sens de l'abstraction d'une carte et celui qui regarde la carte grattée recomposant son propre souvenir de la ville.

La visite de la ville de Bruxelles se fait ici ailleurs que dans le circuit des fonctionnaires de l'Europe, que dans celui des buveurs de bière, que dans celui des regardeurs des cartes à gratter ; le réseau conquis par Hélène Marcoz est celui où s'emboîtent impressions, images et parcours. ●

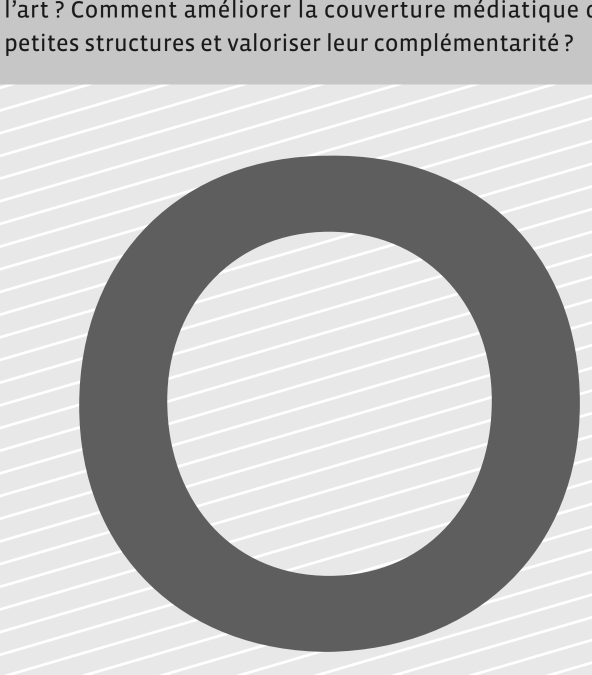
[http://www.helenemarcoz.net]

JOURNÉE PROFESSIONNELLE SUR L'ESPACE TRANSFRONTALIER

Organisée par BAM Institut pour les arts visuels en Flandre, le Frac Nord - Pas de Calais et 50° nord
30 mai 2008

Faisant suite aux voyages d'expositions organisés par le Frac Nord - Pas de Calais des deux côtés de la frontière, 50° nord, toujours en partenariat avec le Frac mais aussi avec BAM, trois structures ayant pour mission de fédérer les acteurs et d'impulser une diffusion territoriale, poursuit l'organisation de journées professionnelles sur l'espace transfrontalier. L'objectif de la rencontre du 30 mai, organisée sur la métropole lilloise, était d'initier une réflexion et un échange en vue de collaborations artistiques futures. Les participants venus du Nord - Pas de Calais et de Belgique ont pu visiter plusieurs lieux du réseau et débattre ensemble de la situation des « petites structures ». Cette thématique, volontairement large, a été choisie dans la mesure où elle concerne un maillage dense d'opérateurs qui ont besoin d'une mise en réseau et d'un soutien particulier pour développer des projets internationaux. La table ronde a permis d'exposer les contextes propres aux deux pays afin de penser des dispositifs et des leviers qui pourraient être autant d'atouts pour les petites structures dans les deux pays.

Les questions abordées : quelles perspectives l'Eurométropole Lille-Courtrai-Tournai va-t-elle offrir ? Comment améliorer la connaissance des scènes artistiques de part et d'autre de la frontière ? Comment faire des ponts entre le monde de l'art institutionnel et associatif et le marché de l'art ? Comment améliorer la couverture médiatique des petites structures et valoriser leur complémentarité ?



EXPOSITIONS VISITÉES/
EXHIBITIONS VISITED:
Simon Patterson, *Wilfred Owen : La Maison Forestière*, artconnexion, Lille
Aurélie Ryckewaerde, *1Postures*, La Vitrine, La Madeleine



A CROSS-BORDER PROFESSIONAL OPEN DAY

Organised by BAM, the Flemish Institute for Visual Arts, Frac Nord - Pas de Calais and 50° nord
30 May 2008

In June 2007, Frac Nord - Pas de Calais and BAM held a preliminary meeting between the actors of contemporary art in the Nord - Pas de Calais region and Flemish professionals in Ghent and Brussels.
Network 50° nord, Frac and BAM have subsequently combined to continue organising cross-border professional open days. Thus a day of reflection and exchange was held in Lille on 30 May 2008 to initiate future artistic collaboration. Participants from the Nord - Pas de Calais region and Belgium were able to visit several of the network's venues and discuss the issue of "small art structures".
This deliberately broad theme was chosen because it involves a dense network of professionals from both sides of the border who need the network and its specific support in order to develop projects at an international level. The subsequent round-table helped air the specific context of these small structures in both countries, and debated ways of helping them.
Various issues touched upon: What advantages will the European metropole of Lille-Courtrai-Tournai offer? How to improve awareness of the art scene on both sides of the border? How to bridge the world of art associations and institutions and the art market? How to improve media coverage of small art structures and appreciate their complementary role?

Matej Andraž Vogrincic & Vuk Cosic, *History Homme editions*,
Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix
Alice Anderson, *The Dolls' Day* ;
et Liane Lang, Espace Croisé
centre d'art, Roubaix

26 PARTICIPANTS
DES STRUCTURES SUIVANTES/
FROM THE FOLLOWING STRUCTURES:
Air Antwerpen (Anvers), artconnexion (Lille), Art et terre (Comines-Warneton), ErrorOne (Anvers), Bureau d'Art et de Recherche (Roubaix), Direction de la Culture de la Ville de Dunkerque, École Supérieure d'Art de Cambrai, École Régionale Supérieure d'Expression Plastique de Tourcoing, Espace Croisé (Roubaix), European Sound Delta, Galerie Chatiliez (Tourcoing), La Plate-forme (Dunkerque), La Vitrine (La Madeleine), le VRAC (Lille), BAM (Gand), le Frac Nord - Pas de Calais (Dunkerque), 50° nord (Maubeuge).

[www.bamart.be] [www.fracnpdc.fr] [www.50degresnord.net]

FRANÇOIS LECOCQ

Metamorphoses according to François Andes

It's difficult to pin a label to the work and career of François Andes, for he's an artist and creator who operates broadly within the spheres of textile design and applied arts, landscape design and architecture, set design and publishing. Over the past four years, his work on the *Metamorphoses* Cycle has involved him in interventions similar to stage and space production, tableaux vivants midway between theatre, parades and performance art. His next dream stop: cinema.

AN INTERVIEW

François Lecocq _ *Over the past four years, your work has changed quite a bit. Can you tell us where it's heading?*
François Andes _ Yes, in addition to objects, I decided to add human beings and staging, seen as a record of my creative output. I still question things like a painter, but I use photography and video like a tool for recording highly protean creations at the intersection between video, film, performance art, architecture and landscaping. I want the purely visual dimension of my work to live on through a recording process, no matter what the support or medium. For me, the important thing is that my work benefits from real critical feedback, both public and professional, local and further afield. To achieve this, I realised that I had to get out there and defend my ideas, as I did during my time as artist-in-residence in Mussidan and Pau, for example. At the same time, I'd like to underline the support and follow-up that Philippe Massardier has provided me for over a decade. He enables me to keep moving forward and to realise projects, providing me with production assistance and critical advice.

F. L. _ *You appear to be drawn by the cinema; is this the case?*
F. A. _ My artistic background is largely cinematographic. I've always been passionate about the cinema, way before my art studies. I want to make a film or a video installation bringing together all my creative output from the past 15 years, because there's a link between most of it, one work flowing from another, like a puzzle that is put together bit by bit. I'd like to work on associations of images, some really quite old ones, that so far remain untouched but that I would like to embed in other universes or landscapes, like in collage or storyboards.

F. L. _ *How do you feel about collaborating on projects?*
F. A. _ I very much enjoy creating "with". Most of my jobs have been the result of collaborations with professionals or friends. The Bureau d'Art et de Recherche (B.A.R.) has always provided excellent follow-up for my work, notably resulting in an exhibition in early 2007. That, in turn, gave rise to a partnership with the Musée de la Piscine in Roubaix for a parade, in May 2008, on which I worked with a team of 25 people, only three of whom were professional actors. Managing a team was a thrilling and very enriching experience, with only two rehearsals prior to the three performances, particularly as I decided to change everything after the rehearsals, precisely in order to make use of everyone's weaknesses and faults, and differences in rhythm; things only fell into place the night before the first performance. Now I'd like to collaborate with musicians, dancers and circus artists. In fact I'm continuing the work begun in 2007, at the time of the presentation of the caravan in Barlin, on the character of a bear, together with the musician

→





FRANÇOIS LECOCQ

Les *Métamorphoses* selon François Andes

ENTRETIEN

Difficile de cataloguer le travail et le parcours de François Andes, à la fois plasticien et créateur dans les domaines élargis du textile et des arts appliqués, du paysage et de l'architecture, de l'édition et de la scénographie. Depuis quatre ans, sa réflexion sur le cycle des *Métamorphoses* l'amène à des interventions proches de la mise en scène et en espace, de tableaux vivants à la croisée du théâtre, du défilé et de la performance. Prochaine étape rêvée : le cinéma.

François Lecocq _ *Depuis quatre ans, ton travail a beaucoup évolué. Peux-tu en préciser les enjeux ?*
François Andes _ Effectivement, à l'objet, j'ai décidé d'ajouter l'être humain et la mise en scène considérée comme une trace de mes travaux de création. Je continue à me poser des questions de peintre, mais j'utilise la photographie ou la vidéo comme un outil d'enregistrement de créations très protéiformes aux croisements de la vidéo, du cinéma, du spectacle vivant et de la performance, de l'architecture ou du paysage. Je veux, en tout cas, que la dimension purement visuelle de mon travail demeure par un processus d'enregistrement quels que soient le support ou le médium. L'important pour moi est que mon travail bénéficie, depuis quelques années, d'un vrai retour critique tant du public que des professionnels, aussi bien dans la région qu'au-delà. Dans ce domaine, j'ai compris qu'il fallait aller défendre mes propositions ailleurs, comme je l'ai fait lors de mes résidences à Mussidan et Pau par exemple. Même si je tiens à souligner le soutien et le suivi qu'apporte Philippe Massardier à mon travail depuis plus de dix ans. Il me permet de pouvoir continuer d'avancer, de concrétiser des projets en m'apportant une aide à la production et un avis critique.

F. L. _ *Tu sembles attiré par le cinéma ?*
F. A. _ Ma culture artistique est principalement cinématographique. Je suis passionné de cinéma depuis toujours, bien avant même mes études artistiques. J'ai envie de réaliser un film ou une installation vidéo pour pouvoir assembler toutes les créations que j'ai réalisées depuis quinze ans. Car la plupart ont un lien entre elles, découlent les unes des autres, comme un puzzle qui s'assemble petit à petit. J'ai envie de travailler sur des associations d'images parfois très anciennes, que pour l'instant je n'ai pas retouchées et que je souhaite incruster dans d'autres univers ou paysages, comme un travail de collage ou un story-board.

F. L. _ *Que représente pour toi le travail en collaboration ?*
F. A. _ J'aime beaucoup créer « avec ». La plupart de mes boulots sont nés de collaborations avec des professionnels ou des amis. Un suivi important de mon travail est assuré par le Bureau d'Art et de Recherche (B.A.R.) qui s'est notamment concrétisé par une exposition début 2007. Celle-ci a donné lieu à un partenariat avec le Musée de la Piscine de Roubaix qui a présenté, en mai 2008, le défilé pour lequel j'ai travaillé avec une équipe de 25 personnes dont seulement trois comédiens professionnels. Ce fut une expérience passionnante et très enrichissante de gérer une équipe avec seulement deux répétitions préalables aux trois représentations, en sachant que j'ai décidé de tout changer après les répétitions pour utiliser les faiblesses et les défauts de chacun, les différences de rythmes ; tout s'est calé seulement la veille du spectacle. Aujourd'hui, j'aimerais collaborer avec des musiciens, des danseurs et des circassiens. Je prolonge d'ailleurs le travail commencé en 2007, à Barlin lors de la présentation de la caravane, sur le personnage de l'ours en collaboration avec le musicien David Bausseron. En l'associant notamment à ce que j'avais déjà réalisé sur la forêt de bouleaux dans

→



David Bausseron. I'm linking it, in particular, to what I'd already done on the birch forest as part of my project *Du Jardin Invisible à la Clairière en Ville* ('From the Invisible Garden to the Clearing in the City'), presented at Billère near Pau during my artist's residency in 2008. The aim is to enable the character to develop, as it did during a new stage of work, last october, at the Maison Folie in Wazemmes, to which I was invited by B.A.R. as part of a special evening for the second *Salon des éditeurs indépendants* (Salon of Independant Publishers).

F. L. _ *What are your plans for the immediate future?*
F. A. _ First of all there's this new show of my work, in 2009, at Lab-Labanque in Béthune. In fact, it's more of a performance, an installation or a workshop. It's the continuation of the creation on *Metamorphoses* which, this time, should last about forty minutes. I did not want the set to be face-on, but rather composed of tableaux vivants through which the public could wander. Nothing has been decided upon definitively, but I would like it to end with a flourish, for example, with a continuation outside Lab-Labanque. In fact, it's planned to install the parade in Place Clémenceau. The costumes and accessories I made for Tristan Senet's film *La joie* will be displayed at the same time. The whole thing will be made into a book, following on from the previous one, *État de siège* ('State of Siege'), published in 2005, which reviewed my recent creations, especially my work on the *Metamorphoses* Cycle. In 2011, I will present another stage of this cycle at the swimming pool in Bruay-la-Buissière. I'll be working with the town's symphony orchestra and other musicians including David Bausseron, Richard Cuvillier and Eric Ghesquières for the soundtrack, and various actors, including Dominique Thomas. ■

le cadre de mon projet « *Du Jardin invisible à la clairière en ville* » présenté à Billère près de Pau lors de ma résidence d'artiste en 2008. Le but est de faire évoluer ce personnage, comme ce fut le cas lors d'une nouvelle étape de travail, en octobre dernier, à la Maison Folie de Wazemmes à l'invitation du B.A.R. dans le cadre d'une soirée lors du deuxième *Salon des éditeurs indépendants*.
F. L. _ *Quels sont tes projets à court terme ?*
F. A. _ Il y a d'abord cette nouvelle présentation de mon travail, en 2009, à Lab-Labanque de Béthune. Il s'agit en fait d'une proposition plus proche de la performance, de l'installation et du workshop. C'est la poursuite de la création sur les *Métamorphoses* qui, cette fois, doit durer une quarantaine de minutes avec une scénographie que je ne souhaite pas frontale mais mettant en scène des tableaux vivants au milieu desquels le public peut déambuler. Rien n'est arrêté définitivement, mais j'aimerais beaucoup que cela se termine en fanfare par exemple, avec un prolongement en dehors de Lab-Labanque. Il est d'ailleurs prévu que la caravane soit installée sur la place Clémenceau. Parallèlement, seront présentés les costumes et accessoires que j'ai réalisés pour le film « *La joie* » de Tristan Senet. L'ensemble fera l'objet de l'édition d'un livre prolongeant le précédent ouvrage « *État de siège* » paru en 2005 et qui faisait le point sur mes créations récentes, particulièrement le travail sur le cycle des *Métamorphoses*. En 2011, je présenterai une autre étape du cycle des *Métamorphoses* dans la magnifique piscine de Bruay-la-Buissière. Je travaillerai avec l'orchestre symphonique de la ville et d'autres musiciens, David Bausseron, Richard Cuvillier et Eric Ghesquières pour la bande son ainsi que des acteurs dont Dominique Thomas. ●

[http://francoisandes.com]
[www.le-bar.fr]



The Boarding School

// (part three) //

saturday

Days off are terrible. If you do everything you're supposed to do, you come back exhausted, and if you don't do everything you're supposed to, you have to go back another time. With this maxim in mind, I set off to buy a whole load of junk at Conrad Electronic. On my way back I meet Antoine on his way to Electronique Diffusion. I jump into the car hooting with delight.

What makes me so happy about trailing around these shops is that they contain a catalogue raisonné of human genius in digestible format: thousands of more or less unimportant inventions, presented in a space that is not dissimilar to a bookshop, in so far as both are governed by a taxonomy with which we are sufficiently familiar to be able to find our way around them instinctively. Sometimes, the sole aim of some of the objects found there is to sell more batteries (OK, so there really may be some people who wear caps containing ventilators, but in that case, for goodness sake switch them on so that we can all have a good laugh). But the sight of a USB hot-plate alongside a folding keyboard really starts to give me ideas. I feel as though I'm taking my brain for a walk around an encyclopedia on machines. Doing my shopping at the same time as building up a stock of working knowledge which will serve for the future. It's true, I agree, that looking is not the same as understanding, but by dint of looking, I start to see through the packaging. That, at least, is how I like to see it. Leave me in peace, let me have some superpowers.

I buy a laser guidance system for helping one to "always park in the same place" (sic), an 8-track video selector from the 'in-working-order-but-don't-complain-if-it's-broken' counter and 4 bnc-rca adapters. And it's exactly as if I'd bought a Joseph Losey film, an Edouard Levé book and some sonatas by Domenico Scarlatti, because all these inert objects have to go through sensory school and have my little stories projected onto them before they're allowed to escape their present condition as ugly electronic things. Then, and only then, can they become plastic objects once again. And objects for discussion.

In the evening, all five of us watch the video we made the previous evening, in which Sébastien presents our suggestion for the set design. Not only are they enthusiastic, but they make further suggestions in the same vein. I leave with a light heart and laden arms.

sunday

Julien comes to stay the night and we have a serious discussion about the set design. He introduces reality, and purposefully demolishes our wonderful project by invoking the security problems. He suggests a strategic withdrawal in the first room and a more modest installation, less likely to cause a bitter fight with the Health and Safety Board.

Nowadays, when a work of art is put in place, it is assumed that the average visitor is an asthmatic child who puts his damp fingers into sockets which he has previously dismantled. His eyes are irresistibly drawn to blunt objects. He avoids anything marked "press here" and licks every notice flashing "danger". He tries to swallow anything that fits in his mouth. He systematically hangs around in a building on fire where the roof caves in letting off toxic smoke, and yanks on any cables he can find until television sets fall on him. I'd like to ask: do you really wish to keep such a child?

I feel dejected because that really threatens my project for a video installation, but I know that at the end of the day, he's right. I put my anger away; after all, there are thousands of other ideas to be had. Compromise: we decide to show our proposal to Marc, the general manager, who'll be able to tell us if we've gone mad or whether it might be OK. I suggest arranging for the Health and Safety Board to accidentally consume 50mg of Rohypnol in the cafeteria before coming to see our installation.

Julien shows me his project, "clean teeth and dirty head at the time of lies", an auto-film on the hard life of a man who has to rise early. I have a gentle go at him for having removed all overt references to 2004 and its exceptional atmosphere (Lille, cultural capital). He shows me the original version and I die of laughter. According to a member of Oulipo whose name I can't remember but which as you will see in the context does not matter: "there is a certain pleasure in being ignorant, because the imagination is forced to work". I firmly believe in the power of implication. I feel that the frequently bandied criticism that "it's a bit of a private joke" is out of place. Private or not, if there's a joke, there's a laugh. And I want us to laugh.

In the evening, we launch into an analysis of different kinds of carnivals (Dunkerque vs Rio de Janeiro) with Michel

versus the Health and Safety Board



Le Pensionnat

// (troisième partie) //



samedi

La journée de vacances, c'est terrible. Si tu fais tout ce que tu as à faire, tu reviens crevé, et si tu ne fais pas tout ce que tu as à faire, tu devras revenir une autre fois. Armé de cette maxime, je pars acheter des saloperies chez Conrad Electronic. En revenant je croise Antoine qui va chez Electronique Diffusion. Je saute dans la bagnole en poussant des youyous.

Ce qui me rend si joyeux de traîner mes guêtres dans ces magasins, c'est que j'y trouve un catalogue raisonné du génie humain sous une forme digeste : mille inventions plus ou moins dérisoires, présentées dans un espace qui a beaucoup en commun avec la librairie (en ce que l'on a dans les deux cas affaire à un espace régi par une taxinomie que l'on a suffisamment pratiquée pour que son appréhension relève du réflexe). Parfois la seule ambition des objets qu'on y trouve est de faire vendre des piles (après, soit, je veux bien croire qu'il y a vraiment des gens qui portent des casquettes à ventilateur incorporé, mais bon dieu, mettez-les donc, qu'on rigole). Mais voir un chauffe-plat USB à côté d'un clavier pliant, ça donne des idées. On a le sentiment de promener son cerveau en laisse dans une encyclopédie du mécanisme. De faire ses courses et d'y accumuler une réserve de savoir opérant qui sera bien utile par la suite. Après, je suis d'accord : regarder ça n'est pas comprendre, mais à force de regarder, je vois à travers la boîte. Du moins je veux y croire, foutez-moi la paix, laissez-moi avoir des superpouvoirs.

J'achète un système de guidage laser censé aider les gens à « se garer toujours au même endroit » (sic), un sélecteur vidéo 8 voies au rayon "en-l'état-faites-pas-chier-si-c'est-cassé" et 4 adaptateurs bnc-rca. Et c'est exactement comme si j'avais acheté un film de Joseph Losey, un bouquin de Edouard Levé et des sonates de Domenico Scarlatti. Pour que ces objets inertes sortent de leur condition de moches bidules électroniques, il faut qu'ils passent par l'école du sens. Que je puisse projeter sur eux de petites fictions. Après, et seulement après, ils deviennent matière plastique. Et objet de discours.

Le soir on regarde tous les cinq la vidéo qu'on a tournée la veille, dans laquelle Sébastien présente notre proposition de scénographie. Non seulement ils sont enthousiastes, mais en plus ils en rajoutent dans le même sens. Je repars le cœur léger et les bras chargés.

dimanche

Julien vient passer la nuit, on discute sérieusement de la scénographie. Il fait le facteur de réalité, et démolit consciencieusement notre beau projet en invoquant les problèmes de sécurité. Il propose un repli stratégique dans la première salle, et une installation plus modeste et moins susceptible de provoquer une lutte sans merci avec la commission de sécurité.

De nos jours, on installe une œuvre d'art en partant du principe que le visiteur moyen est un enfant asthmatique qui met ses doigts humides dans des prises qu'il a préalablement démontées. Ses yeux sont irrésistiblement attirés par les objets contondants. Il ne touche pas ce qui comporte la mention « appuie » et met la langue sur tout ce qui est barré par un panneau clignotant « danger de mort ». Il essaie d'avaler tout ce qui peut rentrer dans sa bouche. Il circule systématiquement dans un bâtiment en feu dont le toit s'effondre en dégageant des fumées toxiques, et tire sur les câbles qui traînent jusqu'à ce que des télés lui tombent dessus. J'ai envie de dire : cet enfant, souhaitez-vous vraiment le garder ?

Je suis abattu parce que ça remet salement en question mon projet d'installation vidéo, mais je sais que dans le fond il a raison. Je rentre ma colère, après tout, il y a mille autres idées à avoir. Compromis : on décide de montrer ce qu'on veut faire demain à Marc, le régisseur général, qui saura nous dire si on a déconné ou si ça peut passer. Je propose de s'arranger pour que la commission de sécurité ait accidentellement absorbé 50mg de Rohypnol à la cafetaria avant de visiter notre installation.

Julien me montre sa proposition, « *dents propres et tête sale à l'heure du mensonge* », un autofilmage sur la dure vie de l'homme qui doit se lever tôt. Je l'engueule doucement parce qu'il a remonté son film en coupant toutes les scènes qui réfèrent trop à 2004 et son climat particulier (Lille, capitale culturelle). Il me montre la version originale et je me marre comme une baleine. Comme disait un oulipien dont j'ai oublié le nom mais vous allez voir que dans le contexte, ça ne pose pas de problème : « il y a un certain plaisir à ignorer, parce que l'imagination travaille ». Je crois dur comme fer à la puissance de l'implicite. La critique « c'est un peu une private joke » que l'on entend si souvent, me paraît déplacée. Private ou pas, s'il y a joke, il y a laugh. Et moi, je veux qu'on laugh.

contre la commission de sécurité

→

The Boarding School

// (part three) //

Groisman. He describes the craziness of Rio's funk balls, the dealers in the Bocca district, guys dancing with machine guns in their hands. You sound like the most fucked-up commercial I ever heard about Brazil. But it's working, I wanna go there. The video switcher doesn't work. I go to bed swearing to have a revenge dream in which I beat up the Conrad Electronic salesmen with a metal bar at a funk ball.

monday

We go to see Marc, the general manager of Vivat, the auditorium where we are scheduled to perform, thinking that within the space of ten minutes our wonderful project will be flat on its face. It transpires that we can do just about whatever we want. Perhaps self-criticism is in third position in the 'world-weariness' hit parade (just behind back problems and genocides). I feel like hugging Marc, but he's carrying an electric jig-saw. I sum up our decisions:

The public will be able to walk on the beds (providing they go gently) but there will be an alternative circuit available for those who are afraid or in case of fire. What's important today is not how dangerous your work is, but ensuring that people are not forced to experience it.

Sébastien and I try to find a way to thwart these safety requirements in order to force the spectator to undertake our circuit. An idea enters the room; I consider it with scepticism. The kind that immediately seduces you, with the smile of a car-salesman and a host of terms that you dismiss with a whistle. The idea is to raise the floor-level of the right hand side of the room and cover it in a sea of plastic bags. To great effect, no doubt, but a titanic undertaking. And at the risk of possibly ending up hideous. I think I'm sceptical because in the past I've been had by this kind of idea. But essentially, it's a great idea.

We get a bit bogged down in the fundamental debate "implicit vs explicit: which to choose?" Installing this sea of plastic bags is the extreme case par excellence: building it is to explain. Look it's the sea. Whereas we should be able to be content with the presence of this footpath, this isthmus, this boat, to imply that below us is the sea. But on the other hand, not installing this sea of plastic bags will deprive us of a fine creation in plastic. Oh dear. Julien leaves, Belinda arrives. We progress separately listening to records until midnight. I attach a knife to the underside of a mattress, pointing towards a photo of a woman in underpants, cut out from an advertisement for Zeeman, a Flemish discount textile store with attractive-looking models. A video titler is displaying "wi wi wi" in the top right corner of its screen, a phonetic transposition of the fatal bow stroke of the demented scherzo in Psycho. When we walk on the bed, the knife moves back and forth towards the woman's body, and the "wi wi wi" text shakes. I'm happy with the effect, but to tell the truth I've not the slightest idea why it happens.

I prepare myself mentally for lying to people when they say to me: "and so is it a max/msp patch or circuit bending?" Sébastien and Belinda are slightly flagging but have the delicacy not to show it. I take some photos, certain that all of this will disappear tomorrow. We go to bed like three kids at boarding school, each of us reading a different volume of the same book entitled Yapou, Bétail Humain (the human cattle), a sadist dystopia set in the 31st century, written by Shozo Numa in 1956. I abandon the emasculated hero, a heel pinning down his neck, his body soaked in urine.

Prochain épisode
Next episode
› p.148

versus the Health and Safety Board



Le Pensionnat

// (troisième partie) //

fig. D

Le soir, on se lance dans une typologie des carnavals (Dunkerque VS Rio De Janeiro) avec Michel Groisman. Il nous raconte la folie des bals funk de Rio, les dealers de la Bocca, les types qui dansent une mitraillette à la main. You sound like the most fucked-up commercial I ever heard about Brasil. But it's working, I wanna go there. Le switcher vidéo ne marche pas. Je me couche en me jurant de faire un rêve vengeur où je tabasse des vendeurs de Conrad Electronic avec une barre de fer dans un bal funk.

lundi

On passe voir Marc, le régisseur général du Vivat, la salle qui nous programme, en pensant que dans dix minutes, notre beau projet sera tombé à l'eau. Il s'avère qu'on pourra faire à peu près ce qu'on veut. L'autocensure, position 3 dans le hit-parade « mal du siècle » ? (juste derrière les problèmes de dos et les génocides). J'ai envie de sauter au cou de Marc, mais il a une scie sauteuse à la main. Je résume nos conclusions :

Le public pourra marcher sur les lits (à condition d'y aller mollo) mais le public pourra emprunter un itinéraire bis, s'il a peur ou s'il y a le feu. Ce qui importe aujourd'hui, ça n'est pas la dangerosité de ton travail : c'est la possibilité de ne pas en faire l'expérience.

Avec Sébastien, on cherche un moyen de contrer ces impératifs de sécurité pour imposer un parcours au spectateur. Une idée entre dans la salle, je la regarde avec méfiance. Le genre qui vous séduit d'emblée, avec un sourire de vendeur de voitures et un cortège de conditions que l'on met de côté en sifflotant. L'idée, c'est de surélever le niveau de la partie droite de la salle et de la recouvrir d'une mer de sacs en plastique. Du plus bel effet, certes, mais au prix d'un travail de titan. Avec le risque qu'au final ce soit moche. Je pense que je suis méfiant parce que par le passé je me suis fait avoir par ce genre d'idées. Mais dans le fond qu'est-ce qu'elle est belle.

On s'enlise un peu dans le débat de fond « implicite vs explicite : que choisir ? ». Installer cette mer de sacs, c'est le cas-limite par excellence : la construire c'est expliquer. Regardez, c'est la mer. Alors qu'on aurait pu se contenter de la présence de cette passerelle, de cet isthme, de ce bateau, pour impliquer qu'en contrebas, c'est la mer. Mais d'un autre côté, ne pas installer cette mer de sacs, c'est se priver d'une belle réalisation plastique. Rahlala. Julien part, Belinda arrive. On avance séparément en écoutant des disques jusqu'à minuit. Je fixe un couteau sous un matelas, pointé vers une photo de femme en slip, découpée dans une pub pour Zeeman, hard-discounter textile flamand aux modèles gironds. Une titreuse vidéo affiche « wi wi wi », en haut à droite de l'écran, transposition phonétique du coup d'archet fatal du scherzo dément de Psychose. Quand on passe sur le lit, le couteau fait des aller-retours vers le corps de la femme, et le texte « wi wi wi » tremble. Je suis content de l'effet, mais à vrai dire je n'ai pas la moindre idée de pourquoi ça arrive.

Je me prépare mentalement à mentir aux gens qui me diront « et donc, c'est un patch max/msp ou c'est du circuit bending ? ». Sébastien et Belinda sont gentiment effondrés, mais ont la délicatesse de n'en rien laisser paraître. Je prends des photos, certain que tout ça disparaîtra demain. On se couche comme trois collégiens dans un internat, en lisant chacun de notre côté les trois tomes du même livre : Yapou, bétail humain, une dystopie sadique écrite en 1956 par Shozo Numa, dont l'action se situe au 31ème siècle. Je laisse le héros émasculé, un talon sur la nuque, le corps trempé d'urine.







Ivan and Heather Morison, *Tales of Time and Space*, 2008.

VOYAGE D'EXPOSITIONS À LA TRIENNALE DE FOLKESTONE
DAY TRIP TO THE FOLKESTONE TRIENNIAL

Organisé par / Organised by artconnexion et/and 50° nord – 21 juin 2008 | 21 June 2008

The Folkestone Triennial is an ambitious public art project created to boost this British seaside town. For its first edition, 23 internationally-renowned artists (Tacita Dean, Tracey Emin, Christian Boltanski...) conceived temporary and permanent works to be discovered as the visitor walked around the town. Renewing the forms and mediations of public art in connection with the territories hosting them, it was deemed interesting to provide art amateurs and professionals from the Nord - Pas de Calais region with the possibility of discovering this unique experience the other side of the Channel.
50 people attended the outing: professionals from the network, artists from the region, students and art lovers. These group outings are costed as low as possible, hopefully leading to initiatives and exchanges.

[www.folkestonetriennial.org.uk]

La Triennale de Folkestone a été créée pour dynamiser la ville avec des œuvres spécialement réalisées pour l'espace public. Pour la première édition, il a été fait appel à vingt-trois artistes de renommée internationale (Tacita Dean, Tracey Emin, Christian Boltanski...) avec la réalisation d'œuvres temporaires et pérennes. L'art public renouvelant ses formes et ses médiations en rapport avec les territoires qui l'accueillent, il parut intéressant de proposer à un public d'amateurs et de professionnels de l'art du Nord - Pas de Calais la découverte d'une expérience originale habitant une zone transfrontalière sur le territoire du réseau.
50 personnes ont participé à cette journée : professionnels du réseau, artistes de la région, étudiants, amateurs d'art. Ces voyages collectifs permettent des économies d'échelles mais provoquent aussi les initiatives et les échanges.

Olivier Soulerin

ÉMILIE OVAERE

Depuis l'automne 2006, le musée départemental Matisse invite des artistes à intervenir librement dans l'un des espaces les plus fonctionnels du musée : le rez-de-chaussée du bâtiment. Les artistes choisis forment une constellation autour des figures de Matisse et Herbin. Une famille se dessine et se compose au fur et à mesure des projets, et chaque installation devient une réponse à la précédente.

En écho à sa pratique picturale et poétique, Olivier Soulerin a fait émerger deux idées déterminantes pour créer son installation *Le Blanc n'existe pas* : l'interaction des couleurs entre elles et « l'espace-gigogne ». Il nous invite ainsi à redécouvrir, de l'ensemble au détail, l'espace du rez-de-chaussée, à la fois contenu et contenant, multifonctionnel et protéiforme.

Ces installations engagent un dialogue avec les collections d'art moderne et positionnent le musée au cœur des problématiques de la création actuelle. Elles invitent à une réflexion approfondie sur la médiation et l'interprétation en questionnant le regard du visiteur sur l'art. Quelles sont les définitions d'une œuvre d'art ? Pourquoi regarder Matisse aujourd'hui ? Cette programmation propose un certain nombre de réponses, pose de nouvelles questions pour relancer chaque fois la pensée matissienne, sans jamais l'épuiser.

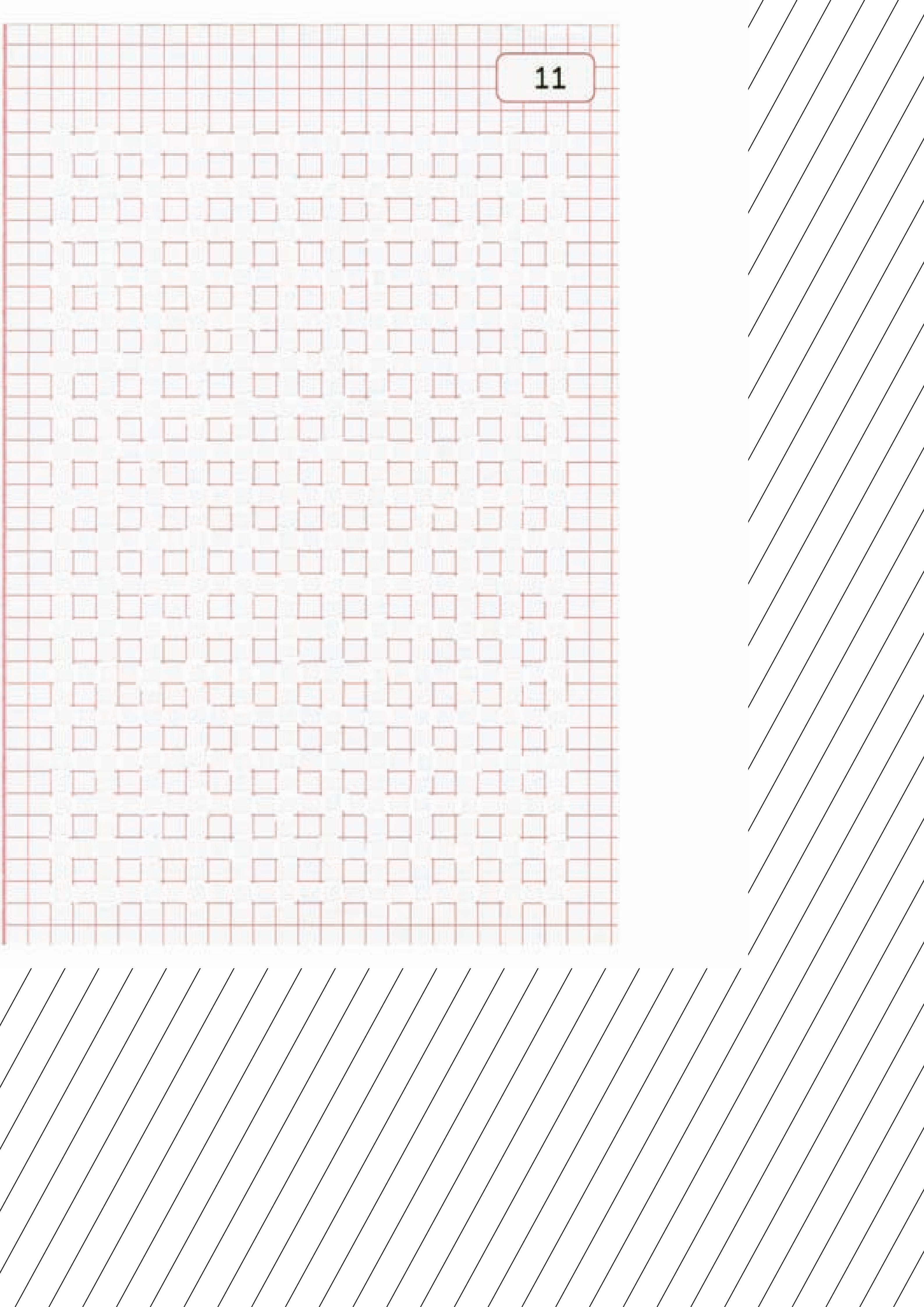
Since autumn 2006, the departmental Matisse museum has been inviting artists to interact freely with one of the most accessible spaces in the museum: the ground floor of the building. The chosen artists create a link around the artists Matisse and Herbin. A family is drawn and brought into being, piece by piece as the project continues and each new installation is a response to its predecessor.

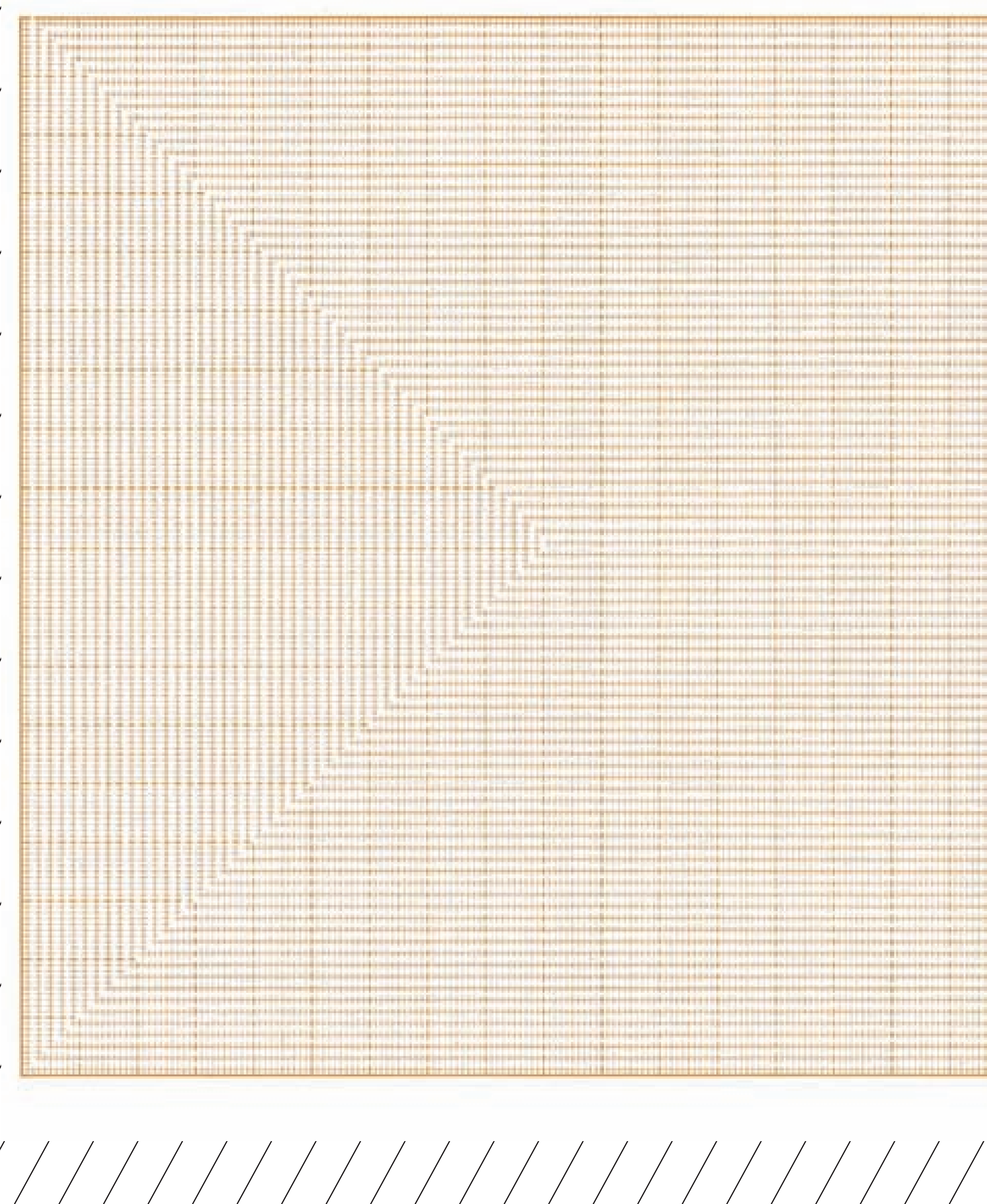
Echoing his poetic and pictorial practice, Olivier Soulerin employs two defining concepts in creating his installation *White does not exist*: the interaction of colours between themselves and the "nest of spaces" ("l'espace-gigogne"). He invites us to rediscover, in minute detail, the ground floor space, both content and container, and multi-layered.

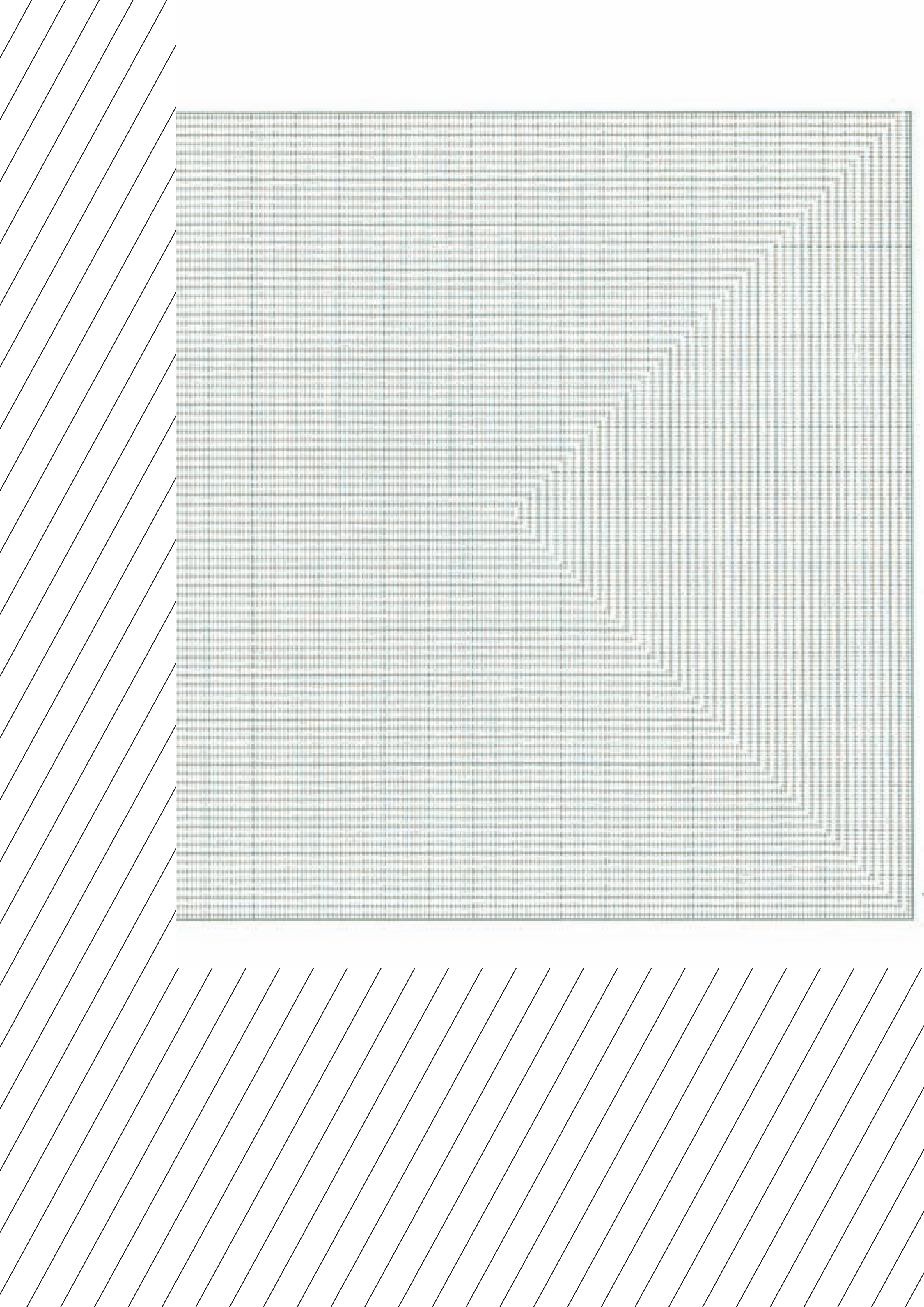
These installations engage in a dialogue with the modern art collections of the museum and position the museum at the heart of current issues of making contemporary art today. They call for a deeper reflection on the mediation and interpretation in terms of the questioning of the visitors vision on the art. What are the definitions of a work of art? Why look at Matisse today? The installation at the museum offers a number of answers, raises new questions each time about Matisse's ways of thinking, without ever exhausting it.

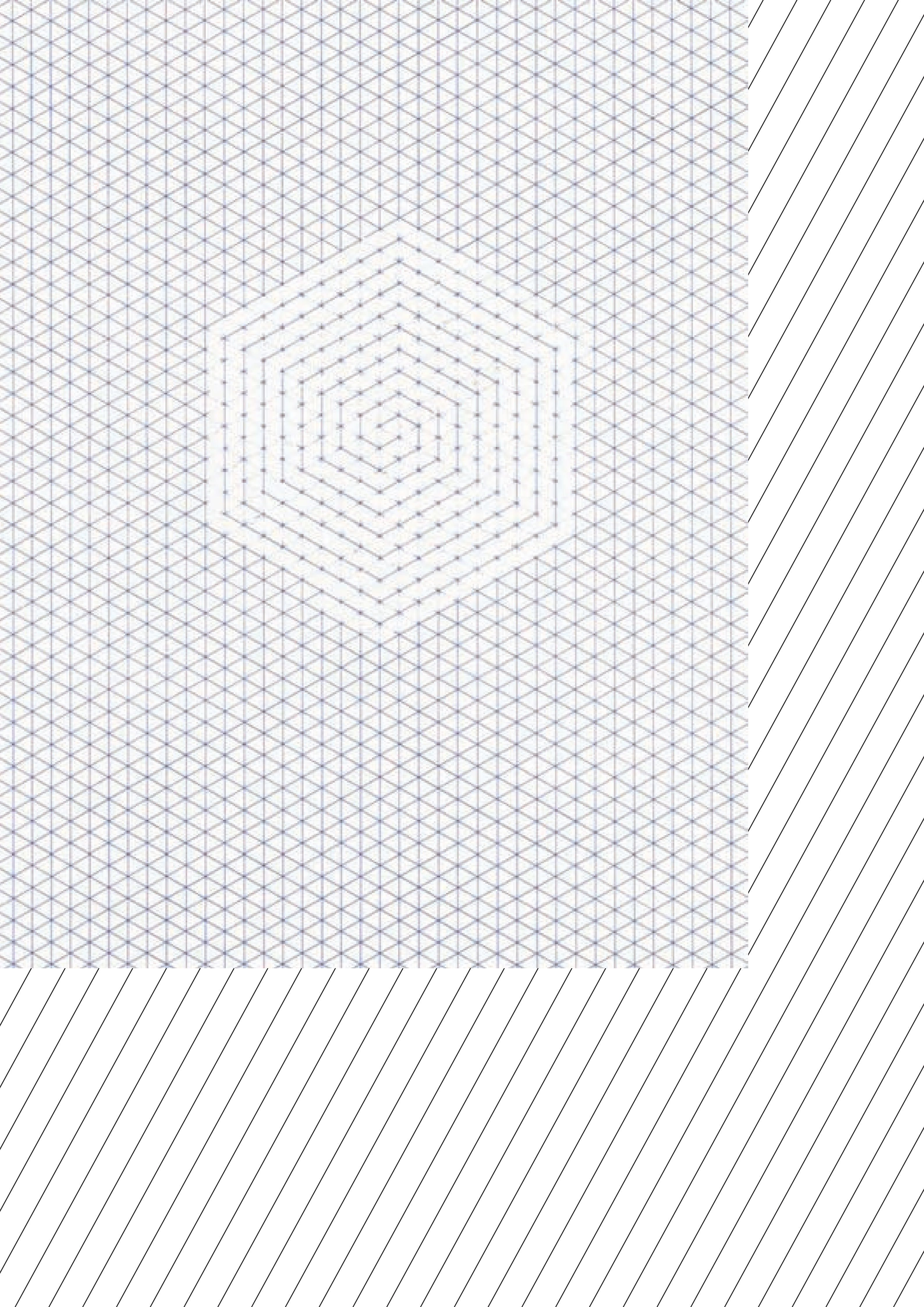
Le blanc bonnet des bonnets blancs

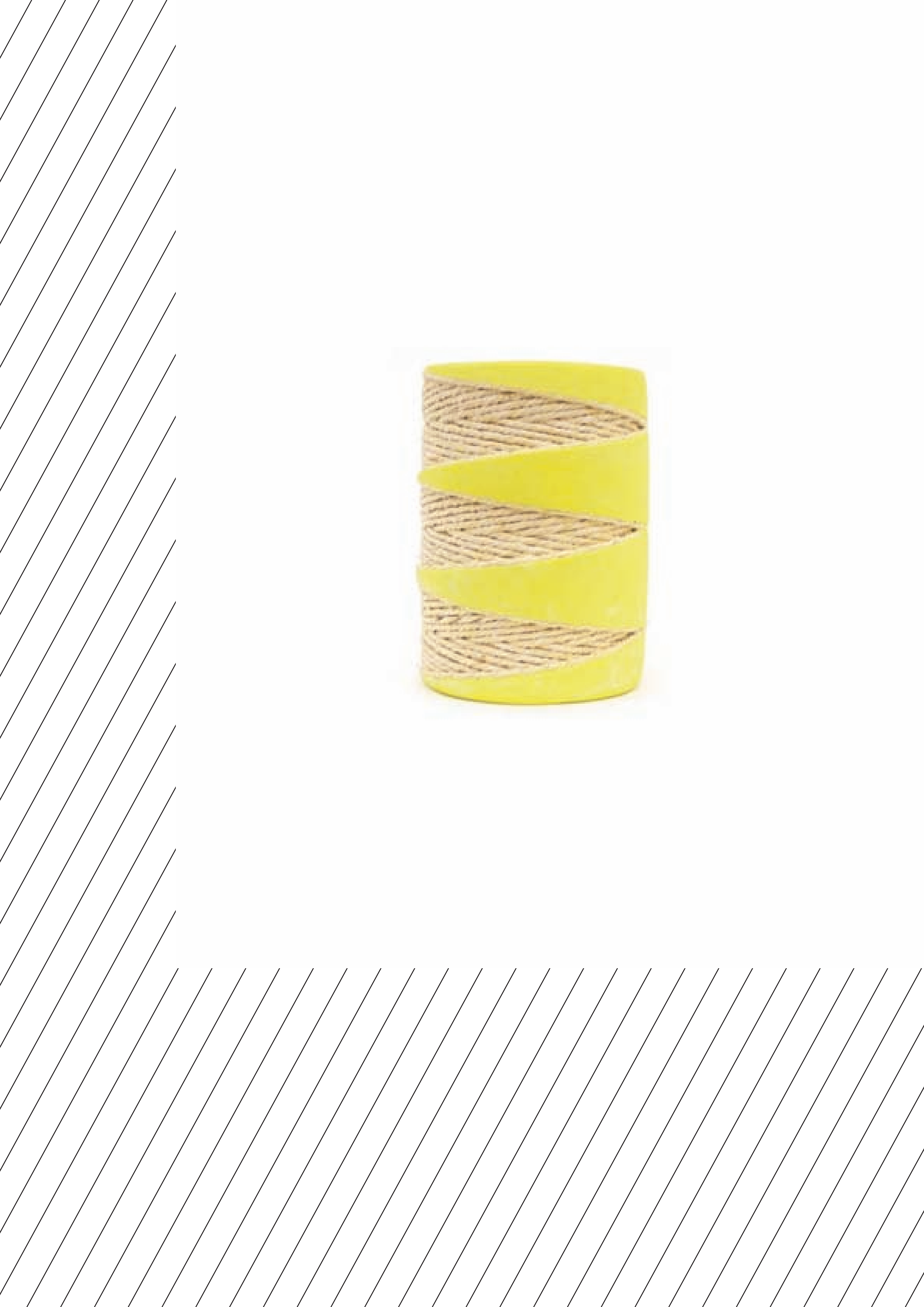
Le blanc du ciel bleu ciel du bleu du ciel
Le blanc du beige rosé de la coquille de l'œuf coquille d'œuf
Le blanc crayeux de la craie
Le blanc métallisé des reflets métalliques du blanc d'acier
Le blanc d'acier du blanc glacé des glaciers
Le blanc glacé du sucre en poudre
Le blanc saupoudré du sucre glace
Le blanc sucré du blanc bombant du rose bonbon
Le blanc de la gomme gris mauve de la guimauve
Le blanc de plomb du blanc de céruse
Le blanc cérusé du blanc d'argent
Le blanc argenté du blanc de platine
Le blanc patiné des blancs qui passent
Le blanc mâtiné des blancs du soir
Le blanc bleui du bleu nuit des nuits blanches
Le blanc du sel gris poivre & sel du poivre & sel des cheveux gris
Le blanc du vert cendre
cendré à blanc d'avoir tant rougi
Le blanc nuancé du blanc qui s'irise
Le blanc cru
Le blanc écru de la toile non blanchie
Le blanc perlé d'éclats blanc perle
Le blanc rosé des roses rouge pâle
Le blanc pôle du pâle de l'opalin
Le blanc éclatant des tons pastellisés
Le blanc laiteux du blanc d'ivoire
Le blanc ivoire du blanc lacté
Le blanc du lait
Le blanc talqué
Le blanc (lavant) du bleu lavé de la lavande
Le blanc biffure du blanc briefé de la retouche
Le blanc butant de but en blanc du débutant
Le blanc laissé du blanc d'essai


11











THE END

The final battle was short. An eleventh-hour attempt. We knew our chances were slim, but didn't want to give in to inevitability without putting up a fight. Our resistance was weak, the enemy superior. There was no future. It seemed as if we all knew that. One after another, all the signs started to disappear. In the end, there was nothing left. Nothing but memories. In them, we never gave up and we never will.

The Runaway Coaster 1922 - 2007
Save Dreamland Campaign Report from April 5th 2007, Folkestone

Sejla Kameric, *I remember I forgot*



© Anne Benoît

ANNE BENOÎT

A Steel Cable

On Sunday 1 June 2008, an installation by Jacqueline Gueux, "*sans-titre et karaoké*" ('without title and karaoke'), was presented at the 'world's smallest gallery' (or nearly), La Plus Petite Galerie du Monde. Stepping inside was like venturing into the artist's private den, surrounded by objects, texts, sounds and lights through which we proceeded, accompanied by readings and songs, before stepping back out from the shadows into the harsh light of a street in Roubaix. Jacqueline Gueux offered us this private view as a living place on that Sunday, as fertile ground for experimentation, where one could sing or remain silent, feel moved or annoyed, but most of all alive.

The gallery seemed to have suddenly expanded, with different circuits, halts and paths on offer where the artist's installations and performances gave a strangely apprehensive feel to the place. The first thing one saw on entering the main room was the leaning paper column, human, fragile and vital, a possible metaphor of those seemingly strong people who display their contradictions, fragility and strength. This column is like a steel cable, not much as an object, but a vector, strength, useful. Leaning at that angle, the column no longer supports anything. It is stripped to the skin, it has moulted... But it's no imitation, it's genuine. Proof of being, rather than being itself, "*sampling architectural elements from the Eden Cinema in Sars-Poteries*", in 1990.

It belongs to the *Série des romantiques* ('Romantic Series'), no doubt tinged with despair, a fictional character, suspended in time, leaning, an oblique suspended in the fourth dimension. Jacqueline Gueux refracts a video-projection on this column and the corner of the room, like a mobile space of light signals: words appear and disappear; the projection is broken up by the corners of the room, but as it's a film about a surface, we witness a new form coming into being, a volume. Jacqueline Gueux functions like a sculptor of space, but also of time, of moments, of troughs and crests. Sculptor of instants. A grating sound. Producer of instants: a karaoke, a toy on a record-player which is turning, half-light. *Le bocal* ['The Bottling-Jar'] 1998 – the game, a dinosaur, hides, hinders a projection, a press video showing Saddam Hussein badly. But photography is only an image and shows things badly.

Un fil d'acier

Le dimanche 1er juin 2008 était présentée à la Plus Petite Galerie du Monde (ou presque) une installation de Jacqueline Gueux : « *sans-titre et karaoké* ». L'ensemble du dispositif réunissant objets, textes, sons et lumières… était comme l'antre de J. Gueux qui, de lecture en chanson, de pénombre à la lumière crue d'une rue de Roubaix, nous désigna ce dimanche comme lieu vivant, terreau d'expérimentation, un vernissage où l'on pouvait chanter ou se taire, ému ou agacé, mais vivant.

L'espace devenu grand de la galerie proposait différents parcours, arrêts et chemins, où installations et performances de J. Gueux donnaient une appréhension particulière du lieu. On apercevait d'abord dans la grande salle la colonne de papier adossée, humaine, fragile et essentielle, possible métaphore de ces personnages les plus forts mais qui montrent leurs contradictions, fragilité et force. Cette colonne est comme un fil d'acier, peu de chose mais vecteur, force, outil. La colonne ainsi penchée ne supporte plus rien. Elle est peau, mue… Mais elle n'est pas un simulacre, elle est vraie. La trace indicielle et non la représentation, « *prélèvement d'éléments architecturaux de l'Eden Cinéma à Sars-Poteries* », en 1990.

Elle fait partie de la série des romantiques, sans doute teintée de désespoir, personnage de romans, suspendue dans le temps, penchée, une oblique en suspension dans la quatrième dimension. Sur cette colonne et dans le coin de la salle, comme un espace mouvant de signaux de lumière, J. Gueux y a cassé une vidéo-projection : les mots apparaissent et disparaissent ; la projection est brisée par les angles de la pièce, mais comme c'est le film d'une surface, on assiste à la construction d'un nouveau dispositif, d'un volume : J. Gueux agit comme sculpteur d'espace, mais aussi de temps, de moments, de creux et de pleins. Sculpteur d'instants. Du son qui grince. Metteur en instant : un karaoké, un jouet sur un tourne-disque qui tourne, la pénombre. (*Le bocal,* 1998) le jouet, un dinosaure, cache, gêne une projection, vidéo-





Jacqueline Gueux, *sans titre et karaoké*, installation, 2008. © Anne Benoît



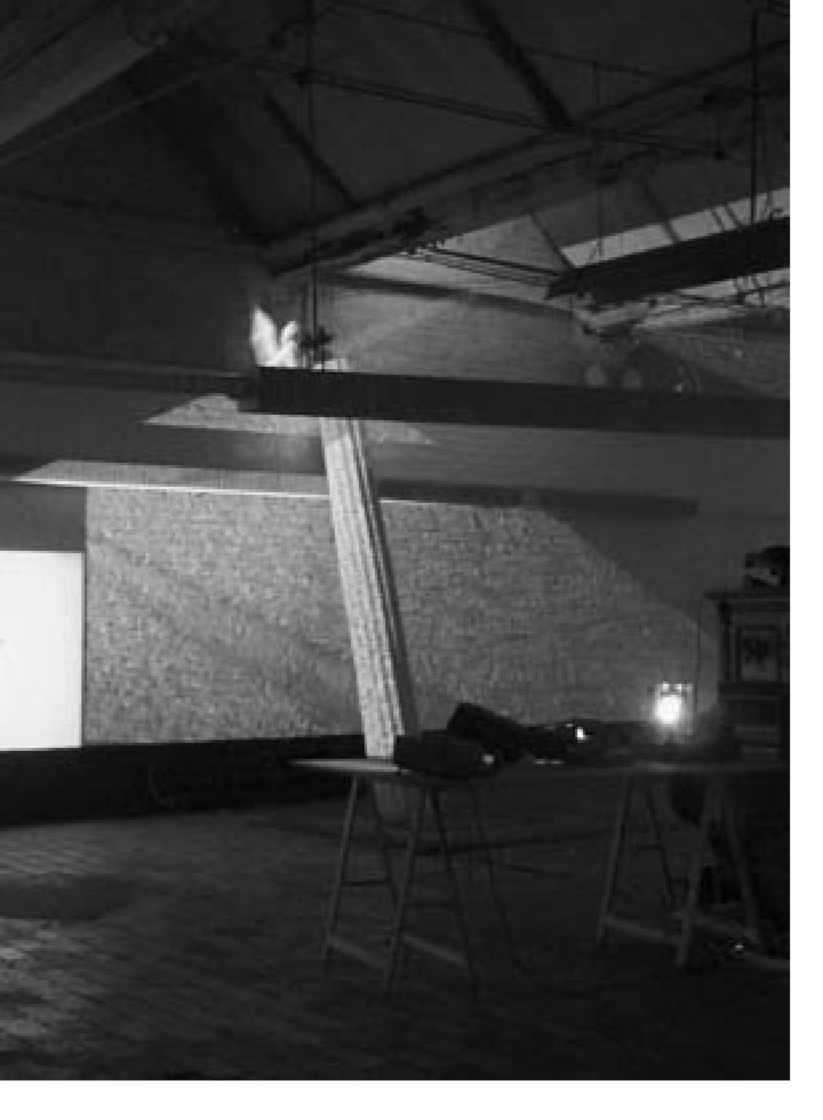


Jacqueline Gueux, *sans titre et karaoké*, installation, 2008. © Anne Benoît

Every time, we are "projected", while hindering our projection. The idea is to make the reading less clear, thus forcing the reader to give it meaning. This notion is not novel in itself; it's the number of devices in this performance-exhibition that make it an adventure playground for ideas.
However, it's not without risk that the exhibition offers a memory-tour and an overall reflection upon our perception of life.
To wit, a photograph, suspended on high, of ceramic flowers placed on a tomb: a record of a very clear and real element, one of the rare few, but which shows us a fake, a real photograph of a fake – glossy, coloured flowers in old-fashioned glazes. A depiction of flowers such as are only found in cemeteries, one that has already caught in our throats, an object of derision – flowers that do not fade, that do not need looking after, the eternal proof of memory placed on a body that deteriorates, that crumbles. We might well ask ourselves what place this photograph has in Jacqueline Gueux's œuvre. There's no hint of disdain in the face of such popular customs, nor desire for kitsch imagery. This work acquires coherence upon personal acquaintance with the artist, her physical presence and her performances. Both cable and steel, physically she is pain but never complaint, conscience but laughter; she loves life.
That Sunday, life was quite simply karaoke. Jacqueline Gueux and others, friends, visitors, sang one popular tune after another, titillating our memory humorously, deridingly, but never mockingly. The same karaoke as that which gives such pleasure to those performing and yet, at times, is so unbearable for those listening. We like the original, timeless versions of these refrains rather than the all too human and sick adaptations of the instant. But that was all part of our progress through the exhibition, all scrambled by the karaoke, such that we no longer noticed the sounds coming from the recording of the Assimil (language teaching) method, which were already inaudible.
Sound is also what we notice and interpret when we have Jacqueline's words read out to us from "*le son de la nappe*" ('the sound of the tablecloth'), a photograph of text projected onto a wall. We hear: … like a Sunday, lengthy meals, food, together separately, contradiction, love hate, family (*Rue Jean Sans Peur there was a piano that was not played, Rue Sainte Marguerite we made an island of furniture in the middle of the room, we played on the island while the others were cleaning, to clean the memory effacing restoration, Rue Jean Sans Peur a continual flame at the end of a flexible tube, and Lucie making us little Dutch cheese delicacies which we dunked in hot chocolate, Rue Sainte Marguerite the men were eating pâté spread on bread with a glass of white wine, in the kitchen, Jean, René, Albert*), Jacqueline, a Sunday in Roubaix because today is Sunday… they were all making shapes, volumes, little and big, moments, shapes that Jacqueline cleans.
Sundays where gestures were stains without being impregnated with the weight of recollection and nostalgia. Rather than recollecting words, memory informs us on gestures, repetitive actions from our childhood, often very simple ones, which themselves are impregnated with this living-death of the past. Jacqueline Gueux works at awakening routine daily existence, for people to interpret in their own analytical and/or sentimental way.

Effacing fertiliser. Jacqueline Gueux loves life and its gestures.

Sitting on a stool in front of the gallery in Roubaix, Jacqueline reads a few phrases which make sense and explore nonsense, words of revolt, of humour, of sounds. Passersby can slip past, choosing to take "*I move forward, it's July, I turn around, it's October*", to take only that onboard – full in the face – before continuing on their enriched Sunday.
Jacqueline Gueux loves life but doesn't take it lightly. ■



gramme de presse montrant "mal" Saddam Hussein. Mais la photographie déjà n'est qu'une image et montre "mal".
À chaque fois on nous "projette" tout en gênant notre projection. L'idée est de rendre la lecture moins limpide et donc que le lecteur lui crée du sens, ce n'est pas une idée nouvelle en soi mais la multiplicité des dispositifs a fait de cette exposition-performance un terrain d'aventures d'idées.
Pas sans risque, l'ensemble de l'exposition propose une circulation sur la mémoire et globalement une réflexion sur notre perception de la vie.
Ainsi, accrochée très haut, la photographie de fleurs en céramique, posées sur une tombe : enregistrement d'un élément très net et réel, un des seuls mais qui nous montre un faux, une vraie photo d'un faux, fleurs de couleurs luisantes sous les émaux surannés, représentation de fleurs qu'on ne trouve qu'au cimetière et qui nous a déjà pris à la gorge, objet dérisoire : des fleurs qui ne fanent pas, dont on ne doit pas s'occuper, éternelle preuve de la mémoire posée sur un corps qui s'abîme, s'effrite… on peut se demander la place de cette photo dans le travail de J. Gueux. Il n'y a aucun mépris face à ces pratiques populaires, ni désir d'imagerie kitsch. Ce travail prend sa cohérence dans la connaissance personnelle de l'artiste, sa présence physique, ses performances. À la fois fil et acier, elle est physiquement douleur mais jamais plainte, conscience mais rire, elle aime la vie.
Ce dimanche-là, la vie rimait avec karaoké. Jacqueline Gueux et d'autres, amis, visiteurs, enchaînèrent les petits airs populaires, qui eux aussi nous titillaient la mémoire avec humour, dérision, mais sans moquerie. Ce karaoké qui donne tant de plaisir à ceux qui le pratiquent et parfois si insupportable à ceux qui l'écoutent. De la ritournelle on aime l'original devenu intemporel et non les adaptations trop humaines et malades de l'instant. Mais cela faisait partie de notre circulation dans l'exposition, brouillée par le karaoké, et ainsi ne plus percevoir les sons du disque de la méthode Assimil, eux-mêmes déjà inaudibles.
C'est aussi le son qu'on perçoit et interprète à la lecture des mots de Jacqueline : « *le son de la nappe* », photographie de texte projetée sur le mur et l'on entend : … comme un dimanche, les repas longs, la nourriture, ensemble séparé, la contradiction, l'amour haine, la famille (*rue Jean Sans Peur il y avait un piano dont on ne jouait pas, rue Sainte Marguerite on faisait une île des meubles au centre de la pièce, on jouait dans l'île pendant que les autres nettoyaient,* nettoyer la mémoire effacement restauration, *rue Jean Sans Peur au bout d'un tuyau flexible une flamme permanente, et Lucie nous faisait des petits cavaliers couverts de Hollande qu'on trempait dans du chocolat chaud, rue Sainte Marguerite les hommes le matin mangeaient le pâté étalé sur le pain avec un verre de vin blanc, dans la cuisine, Jean, René, Albert*), Jacqueline, un dimanche à Roubaix parce qu'aujourd'hui c'est dimanche… ils produisaient tous des formes, des volumes, petits et grands, des moments, les formes que Jacqueline nettoie.

Des dimanches où les gestes étaient tâches sans être imprégnés du poids du souvenir et de la nostalgie. La mémoire, plus que de se souvenir de paroles, nous renseigne sur des gestes, des actions répétitives de l'enfance, souvent très simples, et qui sont elles-mêmes imprégnées de cette vie-mort du passé. J. Gueux travaille sur la réactivation du quotidien ordinaire, et chacun peut en faire sa lecture personnelle analytique ou/et sentimentale.

L'effacement engrais. J. Gueux aime la vie et ses gestes.

Devant la galerie de Roubaix, sur un tabouret, Jacqueline lit de petits mots réunis qui font des sens et creusent le non sens, des mots de révolte, d'humour, de sons. Les passants pouvaient glisser et ne prendre que « *j'avance, c'est juillet, je me retourne, c'est octobre* », ne prendre que ça dans la tête – dans la gueule – et se rentrer dans leurs dimanches épaissis. J. Gueux aime la vie mais ne la prend pas à la légère. ●

[www.lapluspetitegalerie.com]

CAROLE FIVES



Stéphane Benault, *Coloriage*, 2008.

Print Room # 4, Group Colouring

Cabinet [kabinE]
(from *cabine*, a variant of *cabane*) n.m. small room, set apart, in an apartment // a place formerly reserved for intellectual work, *to close oneself in one's cabinet* // room containing public or private collections: *cabinet des Estampes* (Print Room) (translated from Larousse).

Gentlemen and ladies, you may clap!

Cabinet de dessins # 4

Coloriage Collectif



Vue de l'exposition *Cabinet de dessin #4, coloriage collectif*, Galerie Chatiliez, Tourcoing.

Messieurs, Mesdames, applaudissez !

Cabinet [kabinE] (de cabine, variante de cabane) n.m. petite pièce, située à l'écart, dans un appartement // autrefois lieu réservé au travail intellectuel, *s'enfermer dans son cabinet* // pièce contenant des collections publiques ou privées : *cabinet des Estampes* (Larousse).


Emmanuelle Flandre, *Epicéa*, 2008.

***Coloriage Collectif*, the Cabinet de Dessins' fourth event, is held in the Galerie Chatiliez in the Bourgogne district of Tourcoing, and includes the work of 13 different artists: Belinda Annaloro, Marion Bardavid, Stéphane Benault, Sébastien Bruggeman, Emmanuelle Flandre, Qubo Gas, Grégory Grincourt, Vincent Herlemont, Véronique Hubert, Nicolas Leus, Delphine Mazur, Eric Rigollaud and Valérie Vaubourg.** The starting point for this year's exhibition was the participation of these artists in a book, *Coloriage*, published by the Galerie Chatiliez in celebration of their tenth anniversary. Based on a playful and seemingly non-artistic notion of 'colouring' (the first things students of fine art are taught is that "painting is not colouring"), the artists were invited "to adapt drawings originally conceived for a sheet of paper to the space used for the exhibition, confronting both the place and the other works" [Cécile Poblon]. It is not surprising to find that only a few drawings hang on the wall in a conventional manner here, for as on previous occasions, the exhibition's curator, Cécile Poblon's idea was not to impose ready-made answers but rather to throw into question the genre and act of drawing.

The word 'colouring' immediately conjures up felt-pens, colour crayons which need sharpening, and phrases like "concentrate" and "don't go over the edges". Colouring allows children to make the world their own by encircling its contours. Some educationalists see colouring as disciplining in the very strictest sense. Not going over the edges, not exceeding boundaries set by others, which are therefore arbitrary, is the beginning of educational violence as defined by Michel Foucault in *Discipline and Punish*. In this sense, colouring is the opposite of drawing, itself the free means of expression and creativity.

This is perhaps why there are fewer playful or child-like works than one might have expected from a project on the theme of 'Colouring'. Several of the artists chose to pursue the incitement to go along with as well as thwart the various genres of colouring here.

Silhouettes of four helicopters decorate the window-panes, and can be viewed from the outside as well as from within the gallery. This idea appears to suggest that the Cabinet de Dessins is not a shut-away place, as its definition implies, but rather one where menace prowls, embodied in the massive form of the *Escadrille* [Valérie Vaubourg] whose shadows are cast across the floor of the exhibition's first room. What are these helicopters doing so close to "human targets"? "I redrew some American helicopters flying over burning oil-wells in Iraq. It's the threat that these helicopters represent in our collective subconscious that interests me. Whether it's associated with September 11th or other kinds of threat doesn't really matter; the main thing is that we've taken on board these images once and for all and that we make comparisons that interest me." (Valérie Vaubourg)

Danger also comes from the sky in the form of Vincent Herlemont's bomber-planes flying over the spectator. The airplanes are made from bits of cut-up wallpaper covered in patterns typically found in children's bedrooms: light-blue skies dotted with white clouds. "You have to look up to see the airplanes, which are stuck onto the ceiling. A friend visiting the exhibition admitted that he had not even noticed them… I like this idea of a visible/invisible work." (Vincent Herlemont)

The work plays on the idea of camouflage (the plane is the colour of the sky), as well as on the links between the worlds of childhood and warfare, and even on the notion of rendering violence increasingly banal. All of this is far removed from the clichés about childhood that we would normally expect to be associated with the theme of colouring, and from Eric





Valérie Vaubourg, *Escadrille*, 2008.

C'est au milieu du quartier de la Bourgogne, à la galerie Chatiliez, que l'on retrouve « Coloriage Collectif », 4ème édition de Cabinet de dessins rassemblant cette année 13 artistes : Belinda Annaloro, Marion Bardavid, Stéphane Benault, Sébastien Bruggeman, Emmanuelle Flandre, Qubo Gas, Grégory Grincourt, Vincent Herlemont, Véronique Hubert, Nicolas Leus, Delphine Mazur, Éric Rigollaud et Valérie Vaubourg. Point de départ de cette 4ème édition : la participation à un livre d'artistes, *Coloriage*, édité par la galerie Chatiliez à l'occasion de ses 10 ans. Sous cette idée ludique et *a priori* non-artistique du coloriage (la première chose qu'apprend le néophyte aux Beaux-arts n'est-elle pas que « peindre n'est pas colorier » ?) les artistes ont été invités « *à redéployer les dessins pensés pour l'espace de la feuille dans l'espace d'exposition, en confrontation au lieu et aux autres œuvres* » [Cécile Poblon]. On ne sera donc pas surpris de ne découvrir que peu de dessins conventionnellement accrochés au mur : la proposition de Cécile Poblon, commissaire de l'exposition, ayant été, comme pour les fois précédentes, non d'imposer un dispositif mais plutôt de questionner le genre et l'acte de dessiner.

Coloriage, le terme évoque immédiatement les feutres, les crayons de couleurs qu'il faut tailler, les « applique-toi » et « ne déborde pas ». Pour l'enfant, le coloriage permet de s'approprier le monde, en en cernant les contours. Pour certains éducateurs, le coloriage, c'est le dressage, la discipline pure et dure. Ne pas dépasser, ne pas déborder des limites indiquées par d'autres et donc arbitraires, c'est le début de la violence éducative telle que Michel Foucault a pu la définir [*Surveiller et Punir*]. En ce sens, le coloriage s'oppose au dessin, libre principe d'expression et de créativité. Est-ce pour cette raison que l'on découvre finalement si peu de pièces ludiques et régressives comme aurait pu le laisser entendre le thème de *Coloriage* ? C'est que l'incitation à jouer et se déjouer des genres a été la brèche dans laquelle se sont faufilés plusieurs plasticiens.

Quatre silhouettes d'hélicoptères dessinées sur les vitres, que le spectateur apprécie tant de l'extérieur que de l'intérieur de la galerie. Le dispositif semble suggérer que le Cabinet de dessins n'est pas un lieu isolé, protégé du monde comme le suggérait sa définition. Bien au contraire, la menace rôde et elle est matérialisée par la présence massive de cette *Escadrille* [Valérie Vaubourg] dont les ombres se projettent sur le sol de la première salle d'exposition. Que font ces hélicoptères militaires si près de « cibles humaines » ? « *J'ai redessiné des hélicoptères américains survolant les puits de pétrole en feu, en Irak. C'est la menace que représentent ces hélicoptères dans l'inconscient collectif qui m'intéresse. Qu'on l'associe au 11 septembre ou à d'autres types de menaces n'a finalement que peu d'importance, mais il se trouve que nous avons durablement intégré ces images et que nous faisons des rapprochements qui m'intéressent* » [Valérie Vaubourg].

Le danger vient aussi du ciel pour Vincent Herlemont et ses avions bombardiers survolant le spectateur. Les avions sont des papiers-peints découpés, dont les motifs sont de ceux qu'on s'attendrait à trouver dans une chambre d'enfant, une vue du ciel, un ciel bleu-clair parcouru de nuages blancs. « *Il faut lever les yeux pour apercevoir les avions, qui sont fixés directement au plafond. Un ami qui visitait l'exposition m'a avoué être passé sans les voir... J'aime cette idée d'une œuvre visible/invisible* » [Vincent Herlemont].
La pièce joue sur le principe du camouflage (l'avion couleur de ciel) mais aussi sur le rapprochement entre les mondes de l'enfance et de la guerre, et au-delà l'idée d'une certaine banalisation de la violence. On est loin ici des clichés de l'enfance attendus au travers du thème Coloriage et de

→

→



Delphine Mazur, *État des lieux*, 2008.

Rigollaud's joyful announcement at the entrance to the exhibition: "Gentlemen and ladies, you may clap!"

Delphine Mazur's work, *État des lieux* ('Inventory'), uses watercolours to create an impressive trompe-l'œil with traces of leaks on the walls and blackened mould stains on the ceiling, and newspapers in the corners to protect the floors. "I wanted to upset the cube, the white space (White Cube, white space) that makes up a gallery and disturb the spectator's way of looking, so that people would say 'isn't it awful, the gallery has been flooded!' This work relates to the Bourgogne district where I had the opportunity to work for a while. The damage that I imposed on the gallery echoes the slow degradation of its surroundings, which have been condemned, abandoned."

Fragility is also present in Emmanuelle Flandre's drawing on glass done in Meudon White. If you wipe your finger over the paint, both the work and its transparency are damaged. *Epicéa* draws upon Emmanuelle Flandre's recurrent lexicon, an ephemeral and evolving process – as seen in details of the wood's veins and knots. "Meudon White is normally used to block out shop windows during renovation work, but here, rather than blocking anything out, it reveals a pattern – a 'wood vein' pattern that allows the trees growing behind the gallery to be seen through the window, creating an interplay between nature and its depiction. The contrast between solidity and fragility is interesting, but I think I prefer the one between lasting and ephemeral…" (Emmanuelle Flandre)

At the exhibition's entrance, Eric Rigollaud's invites us to applaud (the gallery's tenth anniversary?) with a drawing made directly on the wall with no less a medium than chocolate! *Gentlemen and ladies, you may clap!* The text is reversed out against a chocolatey background, like a speech bubble in a cartoon. The crumbs and shavings have been left on the floor, as if to underline the physical nature of colouring. Eric Rigollaud spent four hours rubbing bars of cooking chocolate against the wall, as if they were sticks of chalk.
He admits to having taken great pleasure in making this work. "My approach is conceptual, but I also enjoy rediscovering something physical in the making process. It was like smearing, the childish pleasure of handling the material (…). I like chocolate for its cultural richness; first of all it's an exotic produce, a bean, and then a drink. It's both a noble material and erotic, the forbidden which is here symbolised by the desire to touch the work, to get close to it to smell it. By placing these words at the exhibition's start, I'm inviting the spectators to applaud the artist whose work they have not yet seen. I aspire to a somewhat desanctified notion of art, favouring the dilettante and humble side of the artist."
Those who know the nursery rhyme *Pirouette, cacahuète* may recall that the original text says "Ladies and gentlemen, you may clap!". The nursery rhyme, a product of popular childhood culture, has been turned around with humorous effect. Why not place men before women? Why should we have to bend to the accepted rules of decorum, to the absolute authority of the text and tradition? Why should we have to succumb to the authority of colouring? Eric Rigollaud sets the exhibition's tone, its 'colour', with this subversive and liberating pirouette…

After the bomber-planes and helicopters, Grégory Grincourt has come up with a miniature motorbike entitled "Pocket-bike", a sort of toy for adults. "I wanted to make a photographic enlargement of a 3D work that I had created on the theme of drawing/purpose: a sort of 'living' Pocket bike covered with fluorescent Post-its containing words, ideas, emergencies, and other telephone messages forming a number of different graphics and sketches."





Éric Rigollaud, *Messieurs, Mesdames, applaudissez !*, 2008.

l'annonce réjouissante d'Eric Rigollaud à l'entrée de l'exposition « *Messieurs, Mesdames, applaudissez !* »

Traces d'infiltrations dans les murs, tâches noirâtres au plafond évoquant des moisissures, journaux placés dans les coins pour protéger les sols, la pièce *Etat des lieux* de Delphine Mazur utilise l'aquarelle pour créer un saisissant trompe-l'œil. « *J'ai voulu perturber le cube, l'espace blanc (White Cube, white space) que forme la galerie et parasiter le regard du spectateur. Que les gens se disent, "la galerie a subi un dégât des eaux, c'est dramatique !" Cette pièce est en relation avec le quartier (La Bourgogne) dans lequel j'ai eu l'occasion de travailler. Les détériorations que je fais subir à la galerie sont en résonance avec la lente dégradation de son environnement, stigmatisé, laissé à l'abandon* ».

La fragilité est aussi ce qui transparaît dans le dessin au blanc de Meudon sur vitre d'Emmanuelle Flandre. Que l'on effleure la peinture avec le doigt, c'est l'œuvre et sa transparence qui sont mutilées. *Epicéa* décline le lexique récurrent d'Emmanuelle Flandre – « dispositif éphémère et évolutif » – et rend compte dans le détail du veinage et des nœuds du bois. « *Le blanc de Meudon est d'ordinaire utilisé pour obstruer les vitrines des magasins lors de travaux de rénovation. Pour l'exposition, plutôt que de cacher, il vient révéler un motif. Le motif "veine de bois" laisse apparaître derrière la vitre les arbres situés derrière la galerie ; il y a un jeu de correspondance entre la nature et sa représentation. L'opposition entre solidité et fragilité est intéressante mais je crois que je lui préfère celle de durable et éphémère…* » [Emmanuelle Flandre].

Sont-ce les 10 ans de la galerie qu'Éric Rigollaud nous invite à applaudir dès l'entrée de l'exposition avec un dessin réalisé directement au mur et dont le medium n'est autre que… du chocolat ? *Messieurs, Mesdames, applaudissez !* Le texte apparaît en creux sur un fond chocolaté, à la manière d'une bulle de bande-dessinée. Les copeaux et miettes ont été laissés tels quels sur le sol, comme pour souligner le caractère physique du coloriage. Le chocolat a été gratté, frotté au mur durant quatre heures avec des barres de chocolat à cuisiner dont Éric Rigollaud s'est servi à la manière d'une craie.
Il avoue avoir eu beaucoup de plaisir à réaliser cette pièce. « *Ma pratique est conceptuelle, mais j'aime aussi revenir à quelque chose de physique dans la réalisation. Il y avait ce côté barbouillage, le plaisir enfantin à manipuler la matière (…). J'aime le chocolat pour sa richesse culturelle ; c'est d'abord un produit exotique, une fève, ensuite une boisson. C'est à la fois une matière noble mais aussi l'érotisme, l'interdit symbolisé ici par le désir de toucher l'œuvre, de s'approcher pour la sentir. En plaçant cette phrase dès l'entrée de l'exposition, j'invite les spectateurs à applaudir des artistes dont ils n'ont pas encore pu apprécier le travail. C'est à une certaine désacralisation de l'art que j'aspire, je privilégie plutôt le côté dilettante et modeste de l'artiste* ».
Ceux qui se souviennent de la comptine « Pirouette, cacahuète », auront peut-être noté l'écart avec le texte original, « *Mesdames, Messieurs, applaudissez !* ». La comptine, issue de la culture populaire enfantine, a été détournée avec humour. Les hommes avant les femmes, pourquoi pas ? Pourquoi en effet se plier aux règles de la bienséance, à l'autorité du texte et de la tradition ? Pourquoi se soumettre à l'autorité du coloriage ? C'est par une pirouette subversive et libératrice qu'Éric Rigollaud annonce « la couleur » de l'exposition…

Après les avions bombardiers et les hélicoptères, c'est une « Pocket bike » (mini-moto) que présente Grégory Grincourt, une sorte de jouet à l'usage des adultes. « *J'avais*






Stéphane Benault, *Sans Titre*, vidéo, 2008.

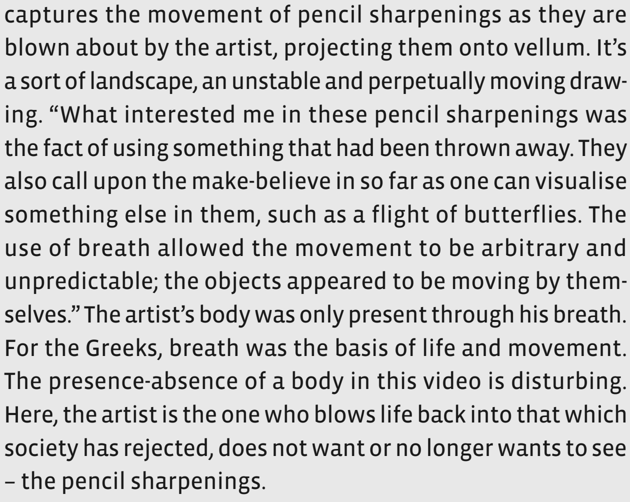
The idea is that of a paper sculpture, like those animals one makes out of folded paper as a child. It is a participative work, for the spectators are invited to pick Post-its out of a pile and use them for writing down their lists of tasks that need doing. (*Things to do*, Grégory Grincourt). Nicolas Leus has also come up with a participative project whereby spectators play with bits of cut up coloured paper, using flexible wire, symbolising the drawn line, to retrace their original shapes. This inverts the colouring process, because the line is applied after the colour, without any obligation to pay attention to the edges. What is important here is not so much the end product, which, at times, is less than convincing, but rather the freedom to create one's own shapes. (*Dessins à manipuler*/ 'Drawings to be manipulated').

Sébastien Bruggeman chooses to discuss the question of the medium and the body in *Cercle* ('Circle'), a drawing of the utmost precision made from a collage of hair and Japan paper. The circular composition links different motifs: a dragon, a wolf-dog with a rabbit in its jaw, fish, a child disguised as a bear, the face of a young girl…

"I use images of mangas, especially in this series of drawings (I'm never sure whether to call them drawings and collages). I draw upon different graphic styles and genres, breaking up the original drawings which I then use to create compositions with an underlying eroticism." (Sébastien Bruggeman)

Qubo Gas takes a look at drawing using digital tools and Photoshop software. Belinda Annaloro investigates technical drawings and manuals, and the drawings in Véronique Hubert's installation examine the notion of narrative. The choice of support is at play in Marion Bardavid's volumes, folded materials and cut-outs.

Stéphane Benault has chosen to talk about drawing through a video, entitled *Sans titre* ('Without Title'). The video captures the movement of pencil sharpenings as they are blown about by the artist, projecting them onto vellum. It's a sort of landscape, an unstable and perpetually moving drawing. "What interested me in these pencil sharpenings was the fact of using something that had been thrown away. They also call upon the make-believe in so far as one can visualise something else in them, such as a flight of butterflies. The use of breath allowed the movement to be arbitrary and unpredictable; the objects appeared to be moving by themselves." The artist's body was only present through his breath. For the Greeks, breath was the basis of life and movement. The presence-absence of a body in this video is disturbing. Here, the artist is the one who blows life back into that which society has rejected, does not want or no longer wants to see – the pencil sharpenings.



"The presentation is equally important here: a video-projection on a sheet of drawing paper underlines the elusive and immaterial aspect of the objects, a drawing which has not been fixed, like a charcoal sketch that might fly away." The landscape is not imposed but suggested: the artist is the person who gives the spectator his freedom at long last, the freedom to imagine other drawings, other landscapes.

The video was made in black and white. "I often work through opposition, through polarity. The use of black and white fits in naturally with a deliberation on drawing, especially in connection with the publication of this colouring book which is an unequivocal invitation to colour." (Stéphane Bénault)

Let us end, therefore, with a drawing by Stéphane Benault taken from the *Coloriage* book. The drawing depicts a set of matches, all more or less used. Are they to be thrown away? Perhaps not… ■






Grégory Grincourt, *Pocket bike*, 2008.

l'envie de proposer un agrandissement photographique d'une pièce en volume que j'ai réalisé dans cette optique de dessin/dessein : une Pocket bike quasi végétale car recouverte de post-it fluo sur lesquels sont inscrits des mots, des idées, des urgences, des gribouillages téléphoniques formant une somme de graphismes et croquis divers ».
L'idée est celle d'une sculpture de papier, à la manière d'une cocotte. L'œuvre est participative et collective, puisque les spectateurs sont invités à piocher dans un tas de post-it à proximité et à les utiliser pour écrire leurs « choses à faire » [*Things to do*, Grégory Grincourt]. Autre dispositif participatif, Nicolas Leus propose lui de jouer avec des papiers découpés et coloriés dont on peut redessiner la forme avec des fils flexibles qui symbolisent le trait – principe du dessin. Le processus du coloriage est ici inversé, l'on place le trait après la couleur, et sans obligation d'en respecter les contours. Si le résultat plastique est loin d'être convaincant, c'est la liberté de créer ses propres formes qui reprend ses droits dans la démarche de Nicolas Leus [*Dessins à manipuler*].

Pour Sébastien Bruggeman [*Cercle*], ce sont les questions du medium et du corps qui sont posées dans un dessin d'une extrême précision à base de cheveux (collage sur papier japon). La composition en cercle lie différents motifs : dragon, chien loup avec un lapin dans la gueule, poisson, enfant déguisé en ours, visage de jeune fille…
« *J'utilise, notamment pour cette série de dessins (j'hésite toujours entre dessin et collage), des images de mangas. Je pioche dans des styles graphiques et des genres différents. Je fragmente ensuite les dessins originaux et m'en sers pour des compositions avec un érotisme latent* » [Sébastien Bruggeman].

Qubo Gas propose enfin une réflexion sur le dessin informé par l'outil numérique et le logiciel Photoshop. Belinda Annaloro s'attache au genre du dessin technique et des notices et Véronique Hubert à la narration (installation de plusieurs dessins). La question du support est aussi en jeu dans les volumes, pliages et découpages de Marion Bardavid.

Une vidéo pour parler du dessin ? Des taillures de crayons qui se déplacent sous l'effet du souffle de l'artiste ; la vidéo est projetée sur du papier vélin [*Sans titre*, Stéphane Benault]. C'est une sorte de paysage, un dessin instable et en perpétuel mouvement. « *Ce qui m'intéressait dans les chutes de crayons, c'est d'utiliser ce qui se jette. Ces taillures de crayon convoquent aussi l'imaginaire dans le sens où l'on peut y voir autre chose, comme un vol de papillons par exemple. L'utilisation du souffle permettait de créer un mouvement hasardeux et aléatoire ; les objets semblent se déplacer d'eux-mêmes* ». Le corps de l'artiste n'est présent qu'à travers son souffle. Pour les grecs, le souffle (étymologiquement *anima*, l'âme) est principe de vie et de mouvement. La présence-absence du corps est troublante dans cette vidéo. L'artiste, c'est ici celui qui réinsuffle vie à ce qu'une société rejette, ne veut pas ou plus voir – les taillures de crayon.
« *La présentation a également son importance, la vidéo-projection sur une feuille de papier à dessin accentue le côté insaisissable et immatériel des objets, un dessin qui n'est pas fixé, comme un fusain qui s'envolerait* ». Le paysage n'est pas imposé mais suggéré : l'artiste, c'est enfin celui qui rend sa liberté au spectateur, liberté d'imaginer d'autres dessins, d'autres paysages. La vidéo a été produite en noir et blanc ; « *je travaille souvent par opposition, par polarité. L'utilisation du noir et blanc s'inscrit naturellement dans une réflexion autour du dessin et plus particulièrement en articulation avec l'édition du livre de coloriage qui est résolument une invitation à la couleur* » [Stéphane Bénault].
Terminons donc sur un dessin de Stéphane Benault extrait du livre *Coloriage*, représentant une collection d'allumettes, toutes plus ou moins consumées. À jeter ? Pas si sûr… ●

LUK LAMBRECHT

Réflexions fragmentaires à propos de l'œil sonore

Art is noise [1]

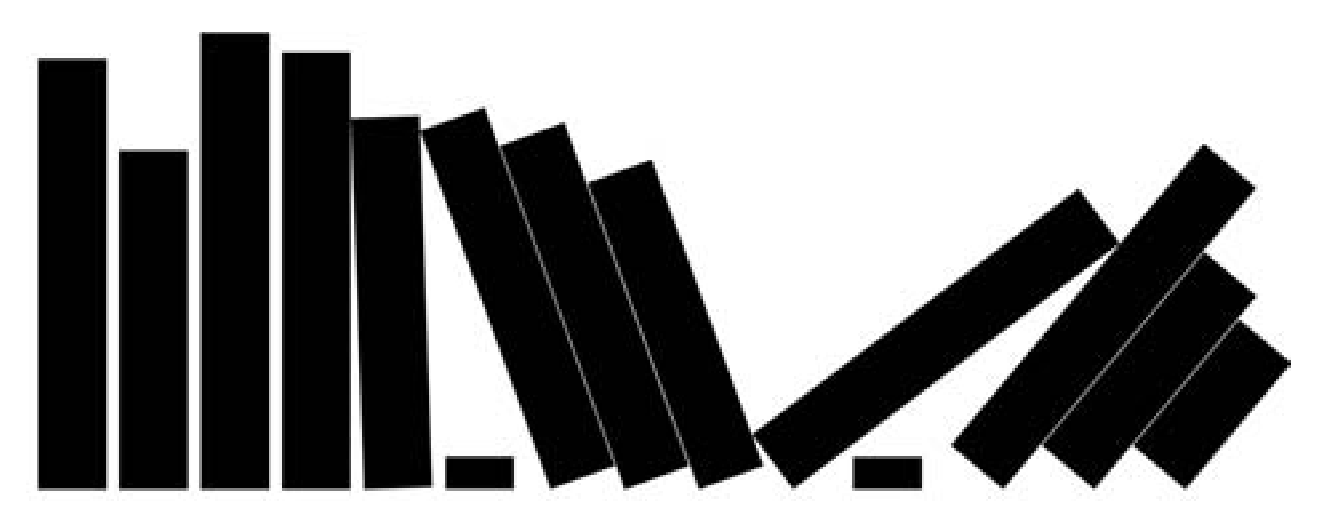
Sound of Music
est une exposition en deux volets du FRAC Nord - Pas de Calais dont la première version avait été montrée à Courtrai en Belgique du 11 juillet au 30 septembre 2007 dans le cadre du Festival Happy New Ears XII et la seconde version présentée dans le cadre du Festival des Voix Magnétiques de Lille au Tri Postal du 10 au 26 octobre 2008, en partenariat avec l'association BAZAR.

1 – L'art est bruit

Les concerts du groupe new-yorkais Sonic Youth sont toujours une expérience que l'on appelle de ses vœux, ce sont des concerts auxquels il faut impérativement assister en direct, parce que leur répertoire remet en question le concept de mélodie… Avec ses murs sonores magistraux, Sonic Youth parvient à « mettre en son » les troubles les plus profonds de l'âme humaine. La culture contemporaine s'est institutionnalisée ; une gamme de formules bienséantes exprime des sentiments qui subliment l'authenticité en une jolie forme d'escapisme « verrouillé ». Kim Gordon et ses camarades de Sonic Youth savent parfaitement transposer les tréfonds de l'existence humaine, si solitaire, et les dissonances de son angoisse fondamentale en un chaos réfléchi, constitué de sons contenus dans les structures sous-jacentes de compositions libres, intelligemment orientées. Pour ce type de musique, l'improvisation incarne la liberté individuelle qui répond parfaitement au contexte du noyau dur du groupe, les quatre membres qui, au bout du compte, produisent de la musique ensemble.

L'histoire de Sonic Youth, qui commence au début des années 80, n'est pas uniquement pertinente, et étonnante, en matière de musique rock, elle évolue parallèlement à ce que l'art contemporain nous a offert de mieux ces trente dernières années. Kim Gordon est historienne de l'art de formation ; elle a écrit pour la revue *Artforum* et a atterri sur la scène rock grâce à l'artiste américain Dan Graham, qui, dans son œuvre *Rock my Religion*, a établi un lien entre la pensée sur les arts plastiques et le vécu collectif, la quasi-communion religieuse de la scène rock alternative. Sonic Youth est l'un des rares groupes qui persistent à créer, avec un engagement permanent, des passerelles entre leur musique et l'habillage visuel de leurs productions, et ce, par le biais d'œuvres d'art réalisées par les meilleurs artistes du moment. Ainsi, des œuvres de Gerhard Richter, Raymond Pettibon, Mike Kelley, Dan Graham, Christopher Wool, Richard Prince et Jeff Wall ne font pas qu'illustrer les pochettes de leurs CD pour affirmer leur bon goût : elles signifient un désir, de plus en plus estompé à ce jour, de rapprochement authentique entre diverses disciplines artistiques. Sonic Youth passe pour un modèle parfait de la manière dont l'intérêt pour la musique et les arts plastiques peut interagir sans jamais interférer en tant que pseudo-transversalité trop à la mode et qui, du fond de son bel écrin, cache trop souvent une vacuité en matière de contenu.

Sonic Youth a trouvé le moyen de donner forme, sans insistance, à un mode de vie qui ne tourne pas entièrement le dos à l'industrie du rock. Si ses disques sortent sous le label Geffen Records, le groupe enregistre ses élans expérimentaux sous son propre label, donnant en outre l'occasion à de jeunes musiciens et groupes alternatifs de la scène underground de présenter à un large public leurs productions dérangeantes, inspirées par un art allant à contre-courant du goût dominant.



Scott King, *Bar Chart Disaster*, 2005. Collection Frac Nord - Pas de calais.

En tant que référence/catalyseur pour un texte sur le son dans l'art, Sonic Youth est incontournable selon moi, parce qu'il me semble que de nombreux jeunes artistes insèrent, de manière à la fois habile et opportuniste, du rock dans leurs œuvres, pour attirer un public plus vaste et forcer leur accès aux canaux de la scène rock. Certains artistes produisent de l'art avec une sensibilité rock, comme le gantois Matthieu Ronsse, en prenant des airs de *rock star* et en en adoptant les comportements. Le côté « alternatif » chaotique, la noirceur, le penchant démoniaque et la déviance « produite » deviennent des figures de style qui se heurtent à l'espace blanc d'une galerie ou d'un musée. En tant que marchandise, la représentation et l'étalage de la dissonance dans l'art constituent un alibi parfait pour le petit monde conservateur des collectionneurs, et leur permet de surcroît de donner au monde extérieur l'impression de préserver une sympathie pour ce qui est « autre » et que l'on interprète parfois à tort ou associe abusivement au concept d'avant-garde, ou tout au moins à ce que ce concept peut encore signifier de nos jours... L'imitation du milieu du rock dans le contexte des arts plastiques est problématique parce que toute l'atmosphère autour du rock, du rap, de la house, etc. relève d'une attitude globale – un mode de vie spécifique et distinctif qui se manifeste dans tous les domaines liés à la personnalité, comme la mode, le choix des lieux que l'on fréquente, les loisirs et l'entourage.

Les œuvres d'art prospèrent en général dans des biotopes bien sécurisés et n'atteignent pas vraiment le public cible qui s'identifie intensément avec le rock comme une « attitude de vie ». Voilà pourquoi la collaboration récente entre le collectif d'artistes britanniques Art & Language et le groupe de rock The Red Krayola est remarquable : le CD de tendance *lounge*, intitulé *Sighs Trapped By Liars*, du groupe dirigé par les figures cultes Jim O'Rourke et Mayo Thompson s'inspire de textes d'Art & Language, et le graphisme très réussi est le fruit d'une collaboration étroite. Ceci est un modèle de plus-value pertinente qui permet d'introduire un autre public à l'art contemporain.

L'exposition *Sound of Music* peut être considérée comme un projet qui s'adresse aux amateurs d'art qui ignorent à peu près tout du vaste domaine des musiques « autres et nouvelles ». Le divorce entre les publics de divers modes d'expression demeure cependant frappant : cela démontre que la spécialisation s'est également emparée des activités culturelles et de leur consommation. Cette exposition au Stedelijk Museum de Courtrai est une expérience aventureuse, partant du concept du son pour racler les flancs bruts de la sonorité et des arts plastiques. Cette exposition modeste et pointue ne s'articule pas autour de la musique populaire et n'est pas à l'affût d'effets gratuits, mais analyse les issues possibles pour les arts plastiques, dans le contexte de l'histoire de l'art récente et à partir de la perspective du son. Une exposition fait montre d'intelligence quand son concept jette des ponts entre les œuvres d'art et suggère des liens ouverts entre le présent et le passé. Une exposition est pertinente quand elle fonctionne en boucle ; quand les différentes œuvres « se parlent » à partir d'intentions idoines qui mettent en exergue l'esprit du temps ; et quand elle développe des notions crédibles.

Sound of Music exerce une fascination grâce à une structure bien étayée et bien construite, qui attise la curiosité sensorielle en passant pour une exposition au dispositif instructif. Quel plaisir de voir des œuvres de John Cage et de La Monte Young, lesquelles découlent des veines lointaines de Dada pour déboucher sur la construction/déconstruction de Fluxus qui, en tant qu'amorce radicale, s'est déplacée vers l'art conceptuel, lequel a remplacé à son tour la matière par le langage, le son... L'œuvre d'Art & Language

→

→

et de Robert Barry en tant que précurseurs de l'art conceptuel : un courant artistique qui s'est défait du joug de la matière et de la pression spéculative du marché de l'art. La chaîne stéréo RR126 (1965) des formidables frères italiens Achille & Pier Giacomo Castiglioni trône au milieu comme un signe de modernité et comme un meuble stylisé qui, en toute simplicité et sobriété, donne corps à un désir d'essentiel. Dans le prolongement des iconoclastes conceptuels émerge l'intervention de l'écossaise Susan Philipsz, qui a limité son installation dans le jardin du musée courtraisien à un haut-parleur posé dans un arbre. D'une voix fragile, elle interprète l'intégralité de l'album *Ziggy Stardust* (1972) de David Bowie, l'idole de la pop, et évoque par là, en tant que jeune artiste postconceptuelle, de multiples considérations. 1972 est l'année de la Documenta V à Kassel. Cette édition, conçue par feu Harald Szeemann, est considérée comme l'apogée d'un courant artistique pour lequel la matière importait peu, mais où le moindre geste ou la nature (comme dans l'arte povera) représentait un signal politique. 1972 est aussi l'année qui annonça le retour au musée, parce que la plupart des artistes radicaux comprirent que leurs œuvres, qui se voyaient à peine, n'avaient de sens que dans le cadre d'une présentation dans une institution artistique. Trente ans plus tard, Susan Philipsz chante l'album phare de cette année importante, 1972, d'une manière à la fois intense et intime. Le célébrissime patrimoine sonore (mondial) de David Bowie invite inconsciemment à le fredonner et l'artiste l'interprète avec un amateurisme quasi désarmant. Cette œuvre de Susan Philipsz est presque aussi éphémère que la majeure partie de l'art radical à l'époque de la sortie de *Ziggy Stardust*. Lors de l'exposition récente *Sculpture Projects* (2007) à Münster, l'intervention de Susan Philipsz était à nouveau l'une des meilleures et des plus marquantes. Sous le pont Tormin, qui surplombait le lac Aa à Münster, deux haut-parleurs diffusaient une chanson chantée par l'artiste, évoquant le temps et la vie qui coulent inexorablement. S'il n'y avait rien à voir, le simple fait d'entendre une voix enthousiasmante remplir l'espace constituait une expérience exquise. À Courtrai, l'installation de Susan Philipsz s'inscrit merveilleusement dans le prolongement de *Variation n° 1* (1978), l'œuvre tout aussi détachée de Robert Barry, l'un des pionniers de l'art dit conceptuel. Les 178 mots déclamés sans le moindre état d'âme, en respectant les silences intermédiaires nécessaires – comparables aux virgules dans un texte –, laissent le visiteur seul sur les hauts plateaux ouverts de l'imagination, avec pour unique compagnie sa faculté d'association créative. Avec cette séquence de mots, Robert Barry suggère des possibilités d'édification de nouvelles réalités dans les pensées les plus profondes. C'est en cela que résidait l'innovation fondamentale de l'art dans les années 60 : les artistes en finissaient avec la communication à sens unique de l'œuvre d'art vers le spectateur. Dans la foulée de la démocratisation et de l'émancipation, le spectateur était soudain considéré comme un (f)acteur actif, dont l'absence ou le manque de motivation créative laissait l'œuvre orpheline, tel un vide grammatical.

J'ai vécu l'exposition *Sound of Music* comme un 45 tours que font sauter les particules de poussière déposées dans les sillons. Cette comparaison m'est venue en contemplant *Le Carillon* (1997), l'œuvre magistrale des débuts de l'artiste parisien Pierre Huyghe. L'œuvre, composée de non moins de 278 tubes en aluminium, se réfère à la pièce *Dream* (1948) de John Cage. Un silence assourdissant s'empare de l'espace : seules la présence humaine et son action insufflent de la vie à cette œuvre figée. De même que l'œuvre de Pierre Huyghe remonte le temps vers l'œuvre de John Cage, *Guitar Drag* (2000), l'œuvre envahissante et choquante de Christian Marclay, avec son bruitisme fracassant et ses allusions politiques explicites, lance un clin d'œil à la *noise music* de Sonic Youth, le groupe déjà mentionné, qui analyse la société américaine avec un esprit terre à terre et de manière à la fois critique et impitoyable. Avec Guitar Drag, Marclay réalise l'une des vidéos les plus déconcertantes qui soit, dans laquelle il déconstruit non seulement la musique mais anéantit une guitare d'une manière qui ne laisse personne indifférent. La guitare hurlante à travers les haut-parleurs, attachée à une camionnette qui la traîne par terre n'est pas précisément une expérience que l'on peut ranger dans la catégorie de l'esthétique traditionnelle. La pensée annexe qui rappelle les tortures de Noirs au Texas et les références explicites au mouvement punk sont les ingrédients qui composent cette œuvre d'art majeure.

Sound of Music expose également des œuvres d'artistes graphistes importants, franchissant ainsi le pas vers la portée considérable des pochettes de disques. Scott King est un maître de la ligne claire et limpide et de la communication directe ; par le biais d'indications graphiques simples, comme des boules ou des carrés, il évoque de manière abstraite des événements tels que le meurtre d'un spectateur noir par des Hell's Angels lors d'un concert des Rolling Stones en 1969. Sans pathos et à travers des schémas minimalistes, Scott King parvient à toucher la corde sensible du spectateur, ce qui témoigne d'une vision artistique exceptionnelle.

Sound of Music est ainsi une exposition paradigmatique, où chaque visiteur peut passer d'une œuvre à l'autre, au rythme de ses propres intérêts et de sa connaissance, et dans une dimension temporelle étendue. Avec pour corollaire de donner au spectateur, fort de sa nouvelle expérience à la fin du parcours, la liberté de composer sa propre partition singulière. ■

[www.fracnpdc.fr]

vitrines

Incise
Jean-Luc Moerman – Serge Giotti –
Alain Bornain – Raphaël Van Lerberghe

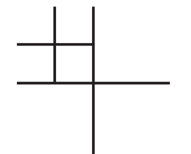
Bertrand Gadenne

Bureau d'Art et de Recherche
Delphine Mazur – Élodie Stordeur
Grégory Grincourt – Mathilde Lavenne

La petite surface (laps)
Vincent Herlemont – Benoît Carpentier
Emmanuelle Flandre

cent lieux d'art
Margot Zanni – Jean-Luc Poivret
Johan Muyle – Claudia Betzin

Fiat Lux !
Bruno Desplanques – Butz & Fouque
Delphine Mazur – Dan Ramaën

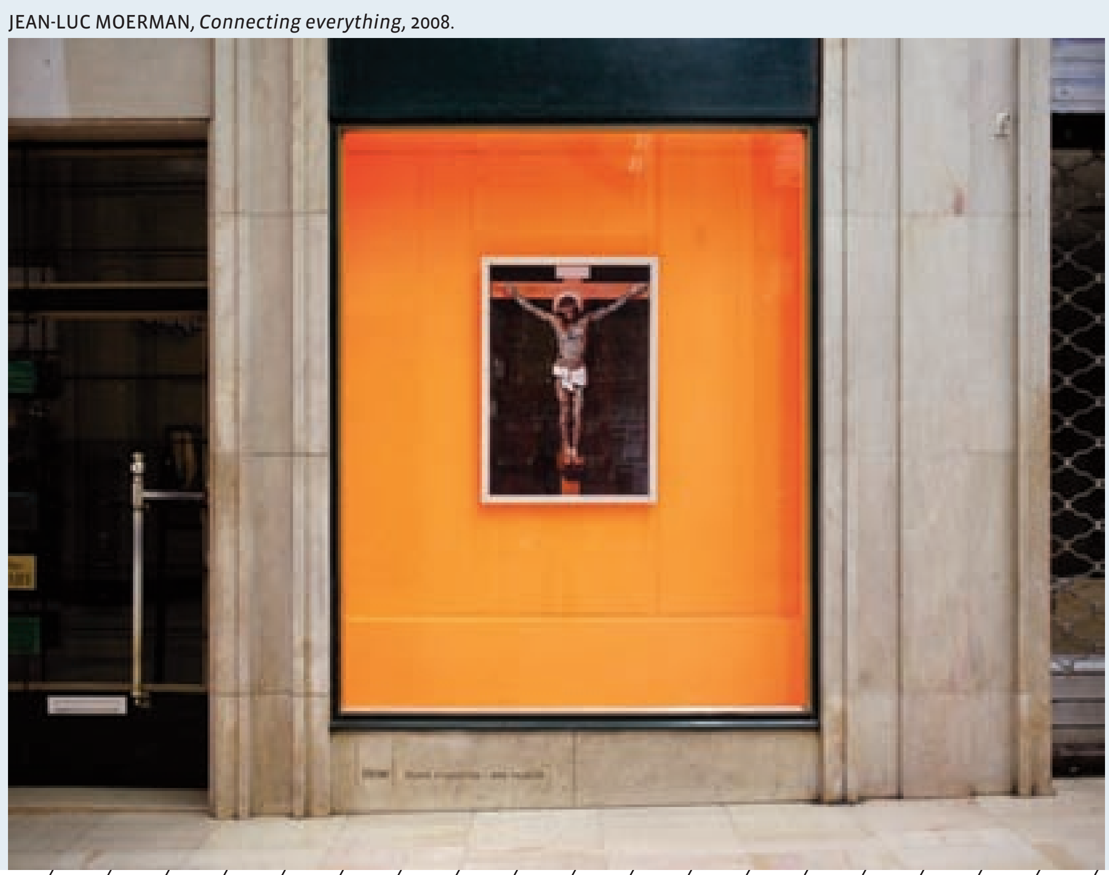




JEAN-LUC MOERMAN, *Connecting everything*, 2008.



JEAN-LUC MOERMAN, *Connecting everything*, 2008.





SERGE GIOTTI, *Nicola* (2002), 2007.





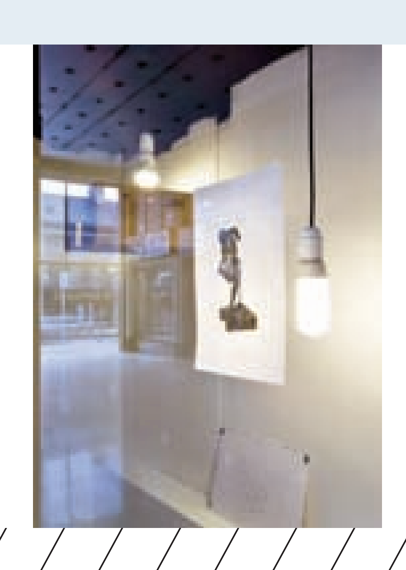
ALAIN BORNAIN, *Assertions, cartes*, 2008.

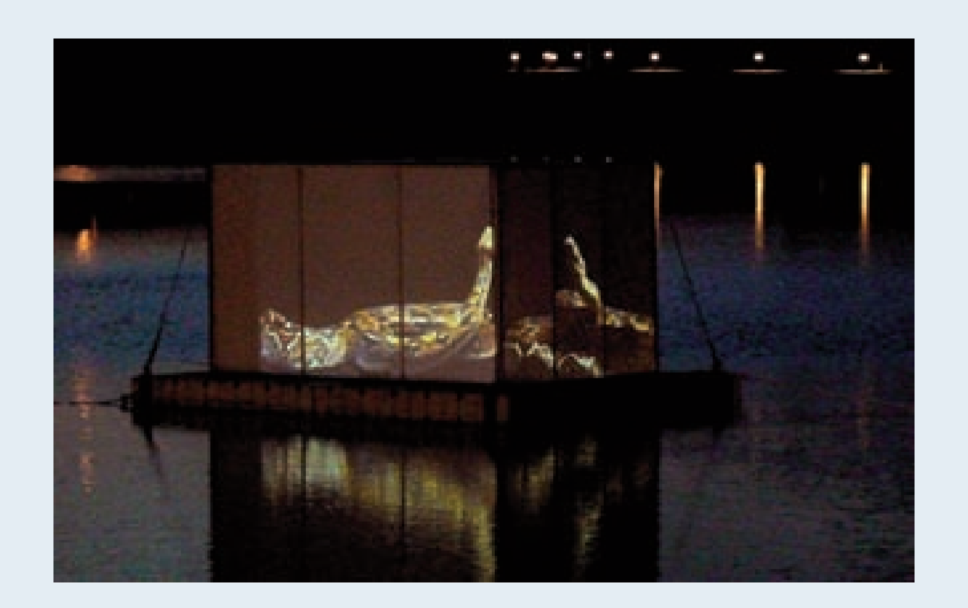
ALAIN BORNAIN, *Assertions, journal lumineux*, 2008.





RAPHAËL VAN LERBERGHE, *Suite*, 2008.





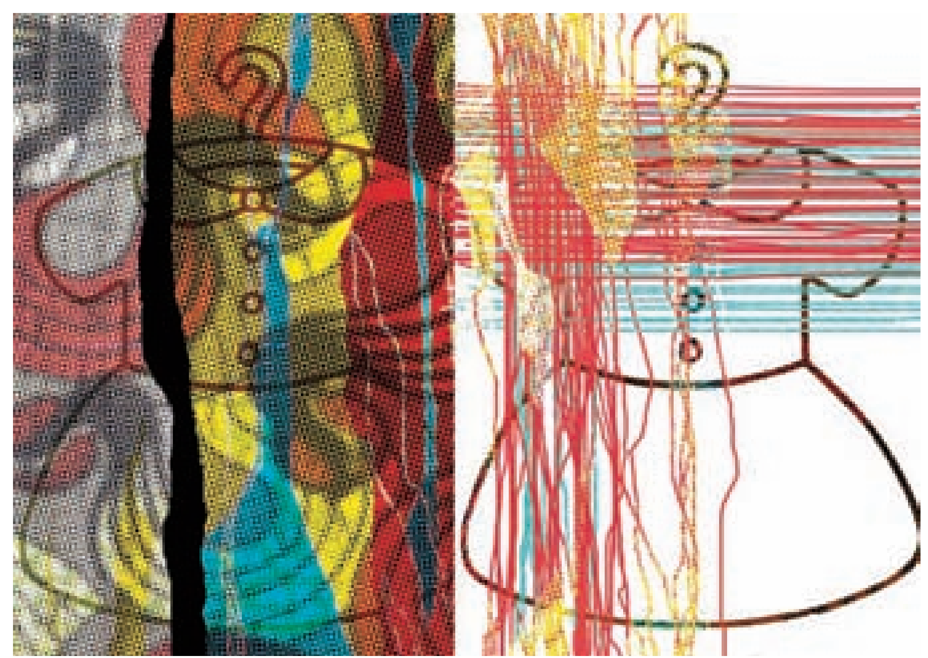
BERTRAND GADENNE
Le Serpent, 2008. Bassin du commerce à Dunkerque dans le cadre d'une manifestation sur l'art dans l'espace public, avec le LAAC.
Le Hibou, 2006. Château Gonthier.


PALACE
INEMAS



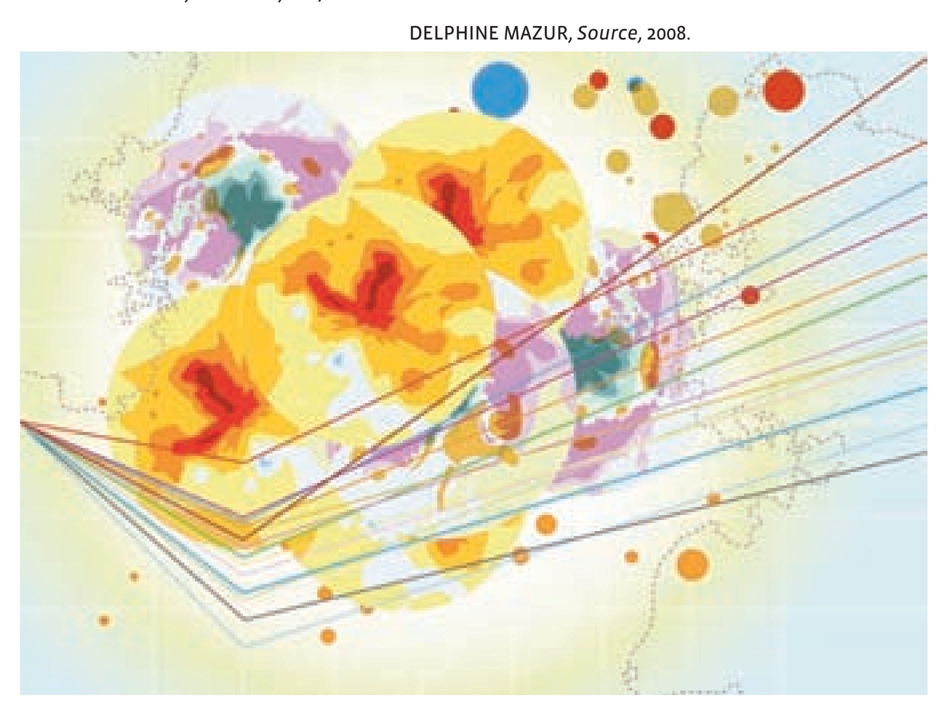


BERTRAND GADENNE
Le Rat, 2007. Dans le cadre d'une manifestation intitulée *Beneflux* à Bruxelles.
Le Poisson, 2008. Association Tous azimut à Mortagne du Nord.



ÉLODIE STORDEUR, *Sans titre*, 2007.

DELPHINE MAZUR, *Source*, 2008.





GRÉGORY GRINCOURT, *Local & global context*, 2008.

MATHILDE LAVENNE, *Démons*, 2008.



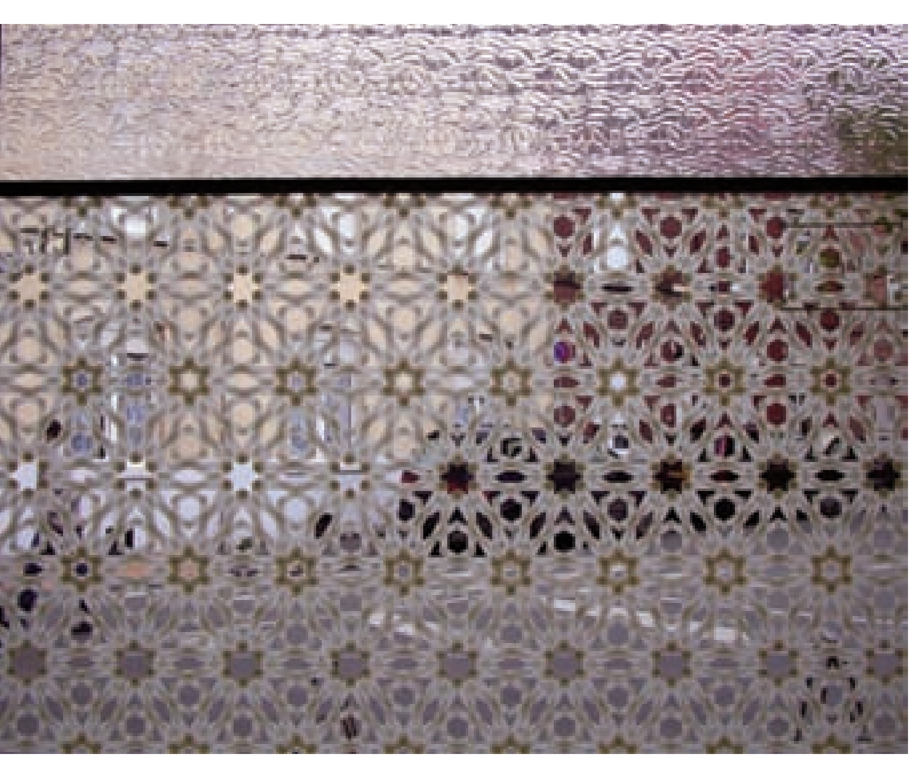


VINCENT HERLEMONT, *Vice Versa*, 2006.


137
out doit
paraître!



BENOÎT CARPENTIER, *8888/8888*, 2007.



EMMANUELLE FLANDRE, *Moucharabieh*, 2006.



MARGOT ZANNI, *Double Take*, 2008.

JEAN-LUC POIVRET, *La machine pneumatique*, 2006.





JOHAN MUYLE, *La fin du monde /La faim du monde*, 2007.

CLAUDIA BETZIN, *En zwisch*, 2008.





BRUNO DESPLANQUES, *n°0*, 2005.
FIAT LUX !, accrochage collectif dans le cadre de *Laps2* (Dan Ramaën, Delphine Mazur, Nidraged, Bruno Desplanques), 2007 (Espace le Carré, Lille).
BUTZ & FOUQUE, *Sans titre*, 2005 (La Vitrine, La Madeleine).



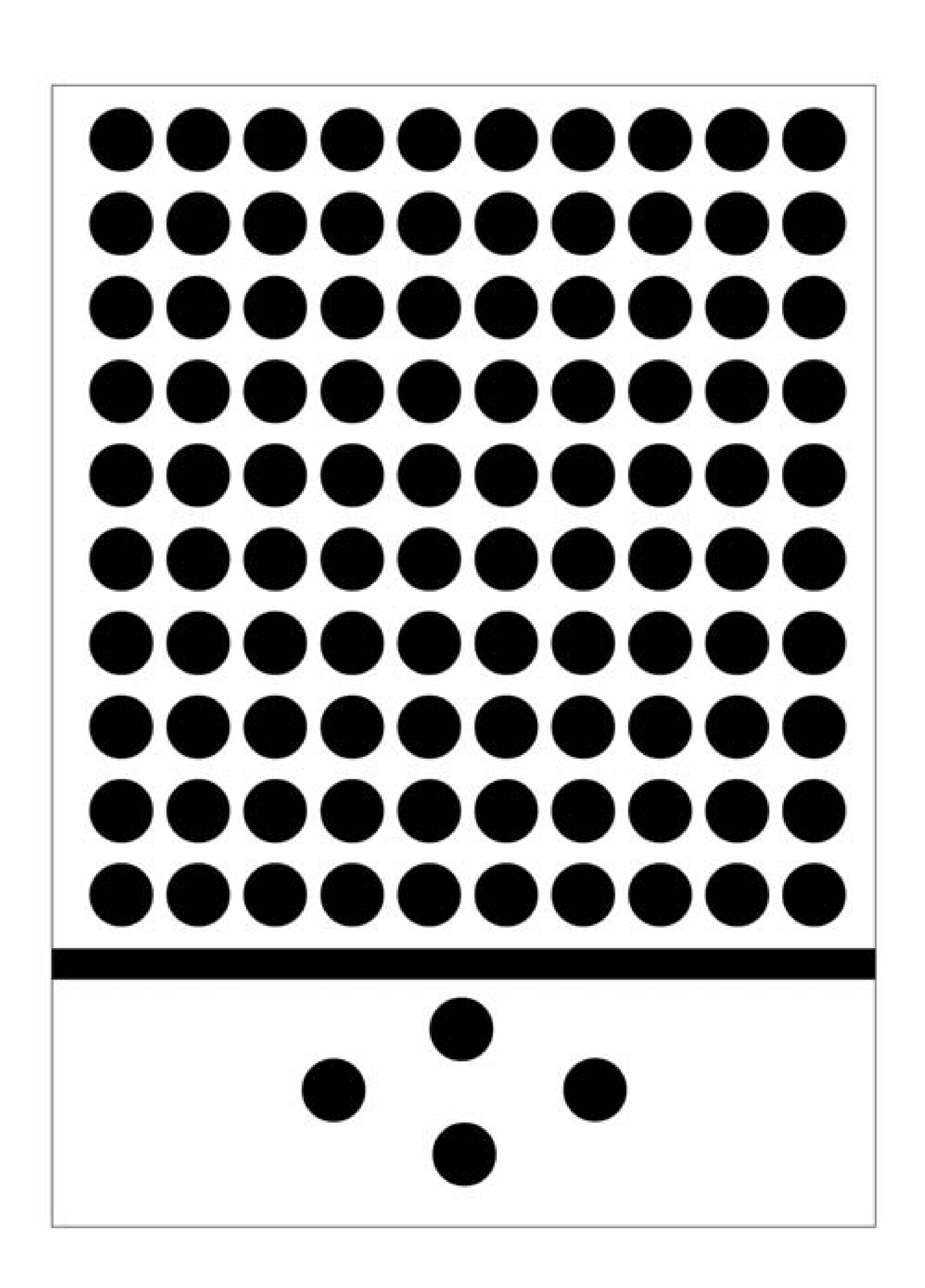








DAN RAMAËN, *Corbeaux*, 2007 (La Vitrine, La Madeleine).



Scott King, *Joy Division, 2 May 1980, High Hall, The University of Birmingham, England*, 1999. Collection Frac Nord - Pas de Calais.

BENOÎT VILLAIN

Digital works: is there a spectator in the room?

The use of new technologies now forms part of the historical framework of contemporary art. Their development and uses are reminiscent of two previous technological inventions discovered almost simultaneously with one other, the colour tube and the cinema, both of which contributed to the artistic revolution that led to Modernism. A similar revolutionary process is occurring today within artistic practice, with its own element of simultaneity, for images can now be created and visualised at one and the same time.



Benjamin Nuel, *Hôtel*, 2008.



Benjamin Nuel, *Hôtel*, 2008.

Carrying on from changes brought about by the invention of the cinema, new forms of production are changing the very conditions within which the spectator perceives a work. It is no longer a question of an immobile, frontal, cerebral rapport, but rather of one which includes the spectator, obliging him to become involved, to inhabit the work, in order to understand it. Nor is the artist any longer solely responsible for the work. The extent of spectator involvement obviously varies depending on the nature of the work, sometimes requiring participation at a physical and sensory level. We need to examine the context of this type of work in exhibitions, to take a fresh look at the relationship between artist, work and spectator, at a time when technology is developing postmodern criticism and paradoxically, injecting new life and a collective spirit into work.

The following comments are based on works presented as part of *Panorama 9-10* (at Le Fresnoy), even though I have chosen to begin with an earlier work (2006). These works, the artists who conceived them, and the institution which produced them and acted as their mediator, have all contributed towards making the Nord - Pas de Calais Region a forum for reflecting upon the potential relationship between the public (spectator/visitor) and the work.

Inhabited works

The question of the spectator's role within a work is scarcely novel. But works using new technologies have raised new issues that have changed the status of the spectator, and consequently, that of the mediator. Granted, these works are still presented within a dedicated space. However, they employ a different space-time where all traces of institutional space have been removed in favour of spectator immersion. Digital installations have developed multi-sensory spaces within which you move, touch, caress, record, breathe and modify – "intervals for living" which offer an alternative timescale to that of institutions. It is at this level that a spectator › visitor › inhabitant upheaval has occurred.

For *Victoria Terminus* (2006), for instance, Patrick Keller completely transformed the exhibition space. The visitor no longer found himself standing in the large nave of


Jannick Guillou, *Dans cette histoire, l'écroulement*, 2008.

L'utilisation des nouvelles technologies s'inscrit d'ores et déjà dans la trame historique de l'art contemporain. Leurs développements et leurs utilisations ne sont pas sans rappeler l'invention du tube de couleur ou du cinéma, inventions technologiques quasi simultanées, qui devaient contribuer à une révolution artistique débouchant sur la modernité. Un même phénomène de révolution se produit aujourd'hui dans les pratiques artistiques, ajoutant à cela un caractère de simultanéité – les images pouvant être fabriquées et visualisées dans le même laps de temps.

Œuvres numériques,
y a-t-il un spectateur dans la salle ?

Dans la continuité des changements provoqués par le cinéma, les nouvelles formes de production de l'œuvre modifient les conditions mêmes de réception par le spectateur. Nous ne sommes plus dans un rapport frontal, immobile et cérébral, mais bien dans une relation mettant en jeu le spectateur, l'obligeant à s'engager, à habiter l'œuvre, s'il souhaite l'appréhender. L'œuvre n'est plus de la responsabilité seule de l'artiste. Cet engagement est bien sûr de nature différente selon le type d'œuvre. Celui-ci peut aller jusqu'à un engagement physique et sensoriel. Il est nécessaire de se pencher sur le contexte de ce type d'œuvre dans l'exposition, de repenser la relation artiste ‹› œuvre ‹› spectateur à l'heure où la technologie amplifie la critique postmoderne et injecte, paradoxalement, du vivant et du collectif dans l'œuvre.

La réflexion qui suit s'appuie sur des œuvres présentées lors de *Panorama 9-10* (Le Fresnoy), même si j'ai tenu à introduire celle-ci par une œuvre plus ancienne (2006). Ces œuvres, les artistes qui les ont pensées, l'institution qui les a produites et qui en fait la médiation auprès du public font que la région Nord - Pas de Calais est un espace spécifique de réflexion sur la relation qui peut s'établir entre public (spectateur / visiteur) et œuvre.

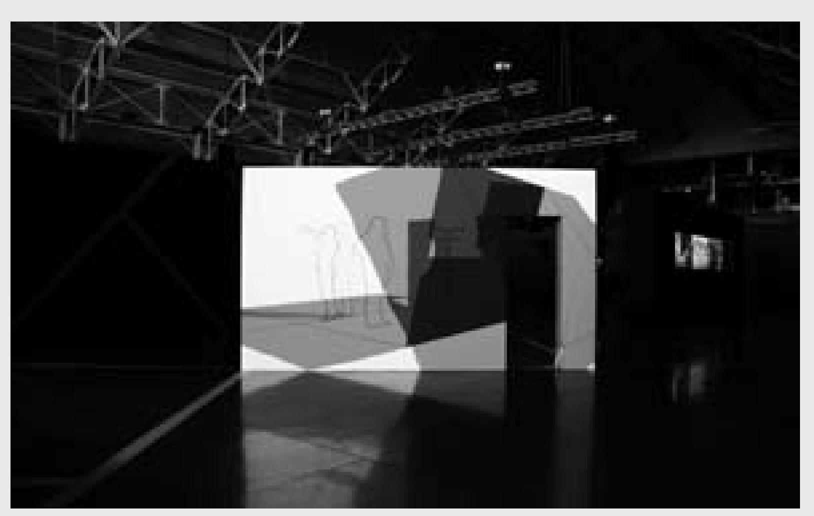
Des œuvres d'habitation

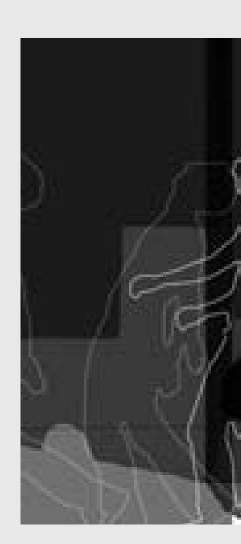
La question de la place du spectateur dans l'œuvre n'est évidemment pas une réflexion récente. Mais les œuvres utilisant les nouvelles technologies ont apporté ceci de nouveau qu'elles font basculer le statut du spectateur et par effet collatéral celui du médiateur. Certes, ces œuvres sont toujours présentées dans un lieu consacré. Elles ouvrent cependant un espace-temps différent où tout rappel du lieu institutionnalisant tend à s'effacer au profit d'une immersion du spectateur. Les installations numériques ont développé des espaces poly-sensoriels (on se déplace, touche, caresse, enregistre, respire, modifie…) et deviennent des « intervalles d'habitation » proposant un temps alternatif à celui de l'institution. C'est ici que s'opère le basculement spectateur › visiteur › habitant.

Lorsqu'il présenta *Victoria Terminus* (2006), Patrick Keller avait complètement transformé l'espace d'exposition. Le visiteur n'entrait plus dans la grande nef du Fresnoy mais dans la gare de Bombay. L'espace et le temps n'étaient plus ceux de l'institution mais ceux de l'œuvre. Par un assemblage d'images [1] et de sons, Keller rendait possible un voyage virtuel au cœur de l'espace de la gare. Ici, le visiteur satisfaisait son besoin de projection concrète, confirmait la tangibilité ultime de tout ce qu'il est, fait ou veut faire. Plus de visiteurs mais des voyageurs, des marchands, des passants…

→

→





Jannick Guillou, *Dans cette histoire, l'écroulement*, 2008.

Le Fresnoy but rather in Bombay train station. Similarly, neither the space nor the time were those of the institution, but rather of the work. Through a combination of images [1] and sounds, Keller made it possible to take a virtual tour of the station. The visitor was thus able to satisfy his need for tangible projection, reinforcing the ultimate tangibility of everything he is, does or would like to do. Travellers, tradesmen, passers-by... in place of visitors.

Jannick Guillou's work, *Dans cette histoire, l'écroulement* (...) ('In this story, the downfall...') (2008), initiates a strictly dynamic relationship, for which his decision to use the inhabited space makes all the more sense. Positioned opposite a video projection, the visitor enters a dwelling where the walls are in constant movement. He no longer looks on from the outside (from the traditional "through the window" spectator stance facing the work), but inhabits a disturbing visual and sound space leading to an identification and projection beyond the physical domain towards a virtual one. Clearly, the work is able to function on its own, but without the presence of a human, without a visitor at its core, it is inefficient. Without the presence of a visitor, the image does not exist and cannot be read, for it is "the onlooker who makes the picture" according to Marcel Duchamp's adage. "The time required for visiting the installations – starting the device up, inventing a story or constructing a narrative, provides an unequivocal sense of theatre (...)." [2] Benjamin Nuel's installation entitled *Hôtel* – a video game that the visitor can play in which nothing happens – plays with the same stakes. Based on the notions of interactivity and identification inherent in video games, this work ceases to function without a visitor.

Sometimes the absence of interactivity is suggested. [3] While there is clearly nothing to manipulate here, the acceptance or not of the suggested method itself determines the spectator's responsibility with regard to the work's validity, and serves as the first stage of exchange and therefore of interactivity.

The above-mentioned works exemplify this abolition of the traditionally-accepted distance between the spectator and the work/object (a picture on a wall, a sculpture on a pedestal ‹› a spectator standing still at a given distance) in favour of a work-environment relationship (a visitor moving around and/or using his senses within a work). There is no longer a role for a spectator as such, for the room is the stage where he participates in the drama.

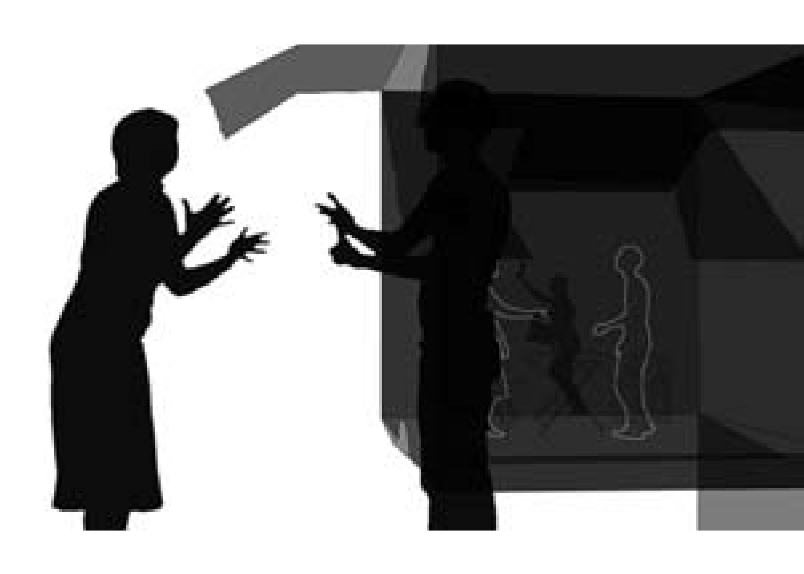
The visitor is now part of the work, within it. Artists incite his contribution in an interactive manner, offering him different phenomenological conditions for perceiving their works. The artist thus initiates a collective process, for the installation only acquires meaning when the visitor is present in the same space-time unit as it. Visitors shoulder a form of responsibility with respect to the work, giving rise to a coherent space, introducing a narrative, participating in the construction of the performance, with critical space at their disposal.

New forms of narrative

Video and digital installations have encouraged a new approach to the question of narrative and its various forms. Firstly, because the physical props used in these works could be considered as narrative props. They enable things to be recorded, committed to memory, edited and broadcast repeatedly, thus exposing the work to a schema that overlaps and renews actions, signs of life, eras, stories and facts. Secondly, because digital tools affect the way in which narrative time is put across. The present (real time, the time of the visit) and the future (what is produced) meddle with a dynamic that places the person perceiving all of this at its centre.

In *Contre visite* (2008), Sébastien Cabour provides the visitor with an installation built around a tool, the very choice of which is a narrative exploit in that it conjures up a collective memory. This work – a Lada the controls of which have been modified to emit strange sounds relating to the world of cars – contains different layers of reminiscences: reminiscences of mechanical engineering, reminiscences of economic and social scenarios, reminiscences of individuals. The visitor interacts with the object, reviving the gestures of a driver, the memories linked to the object and consequently the narrative burden of the work by drawing upon his own reminiscences of gestures, experiences, fantasies and personal references. Every user (for that is how today's visitors





L'œuvre de Jannick Guillou, *Dans cette histoire, l'écroulement (...)* (2008), initie une relation proprement dynamique. D'ailleurs, son choix d'utiliser l'espace d'habitation fait d'autant plus sens. Face à une projection vidéo, le visiteur pénètre une habitation dans laquelle les murs se déplacent continuellement. Il n'observe plus depuis l'extérieur (« à travers la fenêtre », position classique du spectateur face à l'œuvre) mais habite un espace visuel et sonore perturbant qui aboutit à une identification et une projection hors du corps physique vers le corps virtuel. Certes l'œuvre fonctionne seule. Mais sans présence humaine, sans visiteur en son sein, elle n'est pas efficiente. Sans présence du visiteur, l'image n'existe pas et ne peut être saisie, c'est « *le regardeur qui fait le tableau* » selon l'adage de Marcel Duchamp. « *La durée engagée par la visite, l'activation du dispositif, l'invention d'une fiction ou la construction d'un récit... que les installations impliquent, en donnent sans ambiguïté la mesure théâtrale (...)* » [2]. L'installation *Hôtel* – un jeu vidéo que le visiteur peut manipuler mais où il ne se passe rien – développée par Benjamin Nuel, relève des mêmes enjeux. Sans visiteur, cette œuvre basée sur les principes d'interactivité et d'identification propre aux jeux vidéo ne peut fonctionner.

On opposera parfois l'absence d'interactivité [3]. Certes, ici rien à manipuler, mais l'acceptation ou non du processus proposé conditionne en elle-même la responsabilité du spectateur quant à la validité de l'œuvre et vaut comme premier stade d'échange et donc d'interactivité.

Les œuvres que j'ai évoquées sont symboliques de cette abolition de la distance historique entre le spectateur et l'œuvre/objet (un tableau sur le mur, une sculpture sur un socle ‹› un spectateur immobile à distance) au profit de la relation avec l'œuvre-environnement (un visiteur mobile et/ou exerçant ses sens dans une œuvre). La scène est aussi la salle, le spectateur contribue à la dramaturgie, il n'a donc plus lieu d'être en tant que tel.

Le visiteur est maintenant à l'œuvre, dans l'œuvre. Les artistes le mettent à contribution dans un esprit dialogique proposant différentes conditions phénoménologiques de réception de leurs œuvres. L'artiste est alors initiateur de collectif. L'installation ne tient sa légitimité que de sa coprésence avec le visiteur dans une même unité spatiotemporelle. Ces derniers endossent une forme de responsabilité vis-à-vis de l'œuvre, ils font naître un espace cohérent, introduisent du récit, participent à la construction de la représentation, disposent d'un espace critique.

De nouvelles formes de récit

Les installations vidéo et numériques ont apporté une nouvelle réflexion sur la question du récit et de ses formes. Tout d'abord parce que les supports matériels utilisés dans ces œuvres peuvent être considérés comme des supports narratifs : ils permettent l'enregistrement, la mise en mémoire, le montage, la rediffusion multiple. Ils ouvrent ainsi l'œuvre à un schéma qui croise et renouvelle les actions, les éléments de vie, les époques, les histoires, les faits. Ensuite parce que les outils numériques affectent la relation du temps narratif. Le présent (temps réel, temps de la visite) et le futur (génératif) s'immiscent dans une dynamique qui confère une place centrale à celui qui reçoit.

Avec *Contre Visite* (2008), Sébastien Cabour propose au visiteur une installation construite autour d'un outil dont le choix est, en lui-même, un acte narratif car il évoque une mémoire collective. Cette œuvre – une Lada dont les commandes ont été modifiées afin qu'elles produisent différents sons en référence à l'univers de l'automobile – est une stratification mémorielle : mémoire de l'industrie mécanique, mémoire d'une économie et du social, mémoire de l'individu. Le visiteur interagit avec l'objet, réactive les gestes de l'automobiliste, les souvenirs liés à l'objet et donc la charge narrative de l'œuvre en puisant dans sa propre mémoire de gestes, d'expériences, de fantaisie et de repères identitaires. Chaque utilisateur (c'est ainsi que l'on peut nommer les visiteurs d'aujourd'hui) de *Contre visite*, fabrique son propre récit sonore et reste libre de faire le lien entre l'anecdote et l'histoire globale. Les mémoires personnelles complètent, suivant des niveaux différents, les mémoires collectives.

Les premières installations utilisant ces outils, ne proposaient pas de construction ou de lecture narrative. Elles relevaient plutôt de l'environnement ou de l'action



→

could be termed) of *Contre visite* makes his own sound narrative, and is free to make a link between the anecdote and the overall story. Personal reminiscences complete collective reminiscences at various different levels.

The earliest installations using these tools did not offer any narrative construction or interpretation. They were more a record of the environment and one-off events. Unlike theatre and cinema, installations demanded the inclusion of movement and time devoid of all narrative. This placed the spectator in a different position. In the cinema and the theatre the spectator is at the mercy of the producer, seated opposite the narrative, motionless, whereas the visitor is mobile, moving from one work to another, in charge of the time he accords to each, which is scarcely conducive to narrative form. With the new technologies (capturing movement, real time...), artists can reinject narrative into a work or, at the very least, the possibility of narrative. They use this mobility as the interface for works where the choice of the visitor's movements has an effect upon the linearity of the narrative, determines the contents of the image, enables him to refer back and to question not only the artist's recommendation but also his own presence... This is the case in Laetitia Legros' work *Machine à dessiner* ('Drawing Machine') (2008), where the spectator's presence and movements participate in a collective and evolutive drawing-cum-film.

In *Contre visite*, the visitor – seated in front of the steering wheel – produces mental images, creates certain kinds of journeys. The car collects living elements from the various different experiences which it is exposed to, opening up a fictional space between these experiences and our dreams about cars. "It's at this point that the vehicle gradually takes the initiative, expresses itself, speaks out," and, one could add, takes over from the mediator.

Like photography and cinema before it, digital techniques have brought the work closer to the spectator. All the more so as their "plural immanence" [4] provides an indefinite number of renditions. As for paintings, they were never really intended to be looked at by more than one spectator or a small number of long-considered 'experts' or middle-class amateurs. The spectator whom Walter Benjamin [5] described in 1930, has become an experienced user, changing points of view in accordance with the new methods of image production, sometimes even using them himself.

It was precisely this question of the expert that threw doubt upon Modernity, for it was no longer necessary to be an expert in order to experience art. The erudite stance of the art critic, the 'cold amateur' [6], or the scholarly knowledge of the mediator – both derived from Modernity and its methods of exhibiting art [7] – need to be reviewed to avoid further distancing the public from works.

Contre visite is representative of this change. Moving freely around the exhibition space, the visitor will find himself whistled at as he approaches Sébastien Cabour's installation (the car is equipped with captors), thus helping to break down the barriers between the work, the mediator and the visitor. Sébastien Cabour uses "strategies" which, he says, lead to "the car assuming an intermediary role with the visitor". *Contre visite* possibly signals the end of the mediator.

Furthermore, nowadays, with digital works, the interactive relationship is no longer one-on-one between a single work and a single spectator, but reaches a very large number of people, ideal for group reception, as already exists with the cinema. But unlike the cinema, this group reception is not necessarily simultaneous. Each visitor can be the interface with the others, the length of visit no longer being imposed. The work thus puts many co-authors in touch, interfacing in a collective action. Visitors no longer participate as "semi-experts in performances produced by one person or another" [8], but become its real actors.

We can now see that the multi-sensorial nature of digital works most definitely got the better of the contemplative spectator whose disappearance Benjamin had already associated with the advent of Modernity. Digital works completed the movement begun with the cinema in so far as they did away with the last barrier, that of the physical immobility of the spectator, even if, paradoxically, certain works like Hôtel still require one to be seated. The visitor-walker is a Rousseauesque dreamer experimenting and becoming involved with things. This new type of stroller, descended from Apollinaire, has to do more in order to gain access to the work: he has to become involved, commit himself, even take a risk on occasions. He has to trigger sounds or images, integrate his body within a technological environment, connect two distant images, allow himself to be scanned, listened to, "weighed". He moves about the exhibition from work to work like a pirate going from island to island reuniting "deliberate communities" [9], temporary micro-societies, agreeing to leave a fragment of himself behind, as well as leaving the mediator behind in a lifeboat. ■

1 – 30 video projections divided according to the layout of the station, representing a broken up vision of these spaces.

2 – Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Édition du Regard, Paris, 2001.

3 – Interactive: that which enables the use of a conversational mode (definition given in the Petit Robert dictionary).

4 – Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Le Seuil, Paris, 1997.

5 – Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003 (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin Books, 2008).

6 – Theodor Adorno

7 – Period corresponding to the first large scale exhibitions intended for the masses.

8 – Translated freely from the French edition of Walter Benjamin, op.cit.

9 – Hakim Bey, *T.A.Z Zone Autonome Temporaire*, Édition de L'éclat, Paris, 1997.

unique. À la différence du théâtre ou du cinéma, l'installation revendiquait de mettre du mouvement et du temps dénué de tout récit. En résulte d'ailleurs une posture différente du spectateur. Au cinéma et au théâtre, celui-ci est à la merci, « prisonnier du réalisateur », immobile face au récit, alors que la mobilité du visiteur, passant d'une œuvre à une autre et décidant lui-même du temps qu'il accorde à chacune, n'est pas propice à une construction narrative. Avec les nouvelles technologies (captation de mouvement, temps réel...), les artistes réinjectent du récit dans l'œuvre ou, du moins, des possibilités de narration. Ils utilisent cette mobilité comme interface pour des œuvres où les choix de déplacement du visiteur vont modifier la linéarité du récit, décider du contenu de l'image, lui permettre de revenir en arrière, de remettre en jeu non seulement la proposition de l'artiste mais également sa présence... C'est le cas dans l'œuvre de Laetitia Legros, *Machine à dessiner* (2008), où le spectateur par sa présence et ses déplacements contribue à un dessin/film collectif et évolutif.

Dans *Contre visite*, le visiteur – s'installant au volant – produit des images mentales, fabrique certaines formes de voyages. La voiture collecte des éléments du vivant à travers les différentes expériences qui lui sont laissées, ouvrant un espace fictionnel entre ces expériences et nos rêves d'automobiles. « *C'est alors, petit à petit, le véhicule qui prend l'initiative, qui s'exprime, qui prend la parole* » et peut-on préciser qui prend la parole au médiateur.

Justement, comme la photo et le cinéma l'ont fait avant, les techniques numériques rapprochent l'œuvre du spectateur. D'autant que leur « immanence plurielle » [4] fait qu'il y a un nombre indéfini d'exécutions. Dans leurs rapports aux spectateurs, les peintures n'ont jamais prétendu à être contemplées que par un spectateur ou par un petit nombre pendant longtemps « experts » ou amateurs bourgeois. Le spectateur que Walter Benjamin [5] décrivait en 1930 s'est transformé en un utilisateur averti, changeant de point de vue, au fait des nouveaux processus de création d'images, les utilisant lui-même parfois.

Or, justement, la remise en cause de la modernité passe par cette question de l'expert. Il n'est ainsi plus nécessaire d'être expert pour faire l'expérience de l'art. Les positions savantes du critique d'art, de l'amateur froid [6] ou la connaissance universitaire du médiateur – positions issues de la modernité et de ses pratiques de monstration de l'art [7] – doivent être reconsidérées au risque de plus de distance entre publics et œuvres.

Contre visite est représentative d'un tel changement. Circulant dans l'espace d'exposition, le visiteur passant à proximité de l'installation de Sébastien Cabour va être « sifflé » par l'œuvre elle-même (la voiture est équipée de capteurs), ouvrant ainsi un peu plus la déstructuration du rapport œuvre › médiateur › visiteur. Sébastien Cabour met en place « des stratégies » qui, dit-il, conduisent à ce que « la voiture joue un rôle de médiation avec le visiteur ». *Contre Visite* est peut être le signe de la fin du médiateur.

Plus encore, aujourd'hui, avec les œuvres numériques, la relation interactive n'est plus duelle (une œuvre / un spectateur), elle s'étend à un très grand nombre, fournissant matière à une réception collective, comme c'est déjà le cas dans le cinéma. À la différence de ce dernier, cette réception collective n'est pas obligatoirement simultanée. Chaque visiteur peut être interface avec les autres. La durée n'est plus imposée. L'œuvre met alors en liaison une multitude de coauteurs interfacés dans une action collective. Les visiteurs n'assistent plus en « demi-expert aux performances exhibées par l'un comme par l'autre » [8], mais ils en deviennent réellement acteurs.

Nous pouvons aujourd'hui considérer que la polysensorialité des œuvres numériques a eu définitivement raison du spectateur contemplatif dont Benjamin avait déjà situé la disparition avec l'avènement de la modernité. L'œuvre numérique achève le mouvement entamé avec le cinéma en ce sens où elle a raison du dernier rempart : l'immobilité physique du spectateur ; même si paradoxalement certaines œuvres comme *Hôtel* nécessitent encore de s'installer dans un fauteuil. Le visiteur/promeneur est une sorte de rêveur rousseauiste qui expérimente et s'engage. Ce nouveau flâneur descendant d'Apollinaire va devoir faire davantage pour accéder à l'œuvre ; il va devoir s'engager, entrer en relation, parfois se risquer. Il doit déclencher des sons ou des images, intégrer son corps dans un environnement technologique, relier deux images distantes, accepter d'être scanné, écouté, « pesé ». Il se déplace dans l'exposition, d'œuvre en œuvre, tel un pirate passant d'île en île rejoignant des « communautés intentionnelles » [9], des microsociétés temporaires, acceptant de laisser un fragment de lui-même et laissant derrière lui le médiateur dans un canot de sauvetage. ●

1 _ 30 projections vidéo réparties selon le plan de la gare et représentant une vision parcellaire de ses espaces.

2 _ Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Édition du Regard, Paris, 2001.

3 _ Interactif : qui permet d'utiliser un mode conversationnel (définition du Petit Robert).

4 _ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Le Seuil, Paris, 1997.

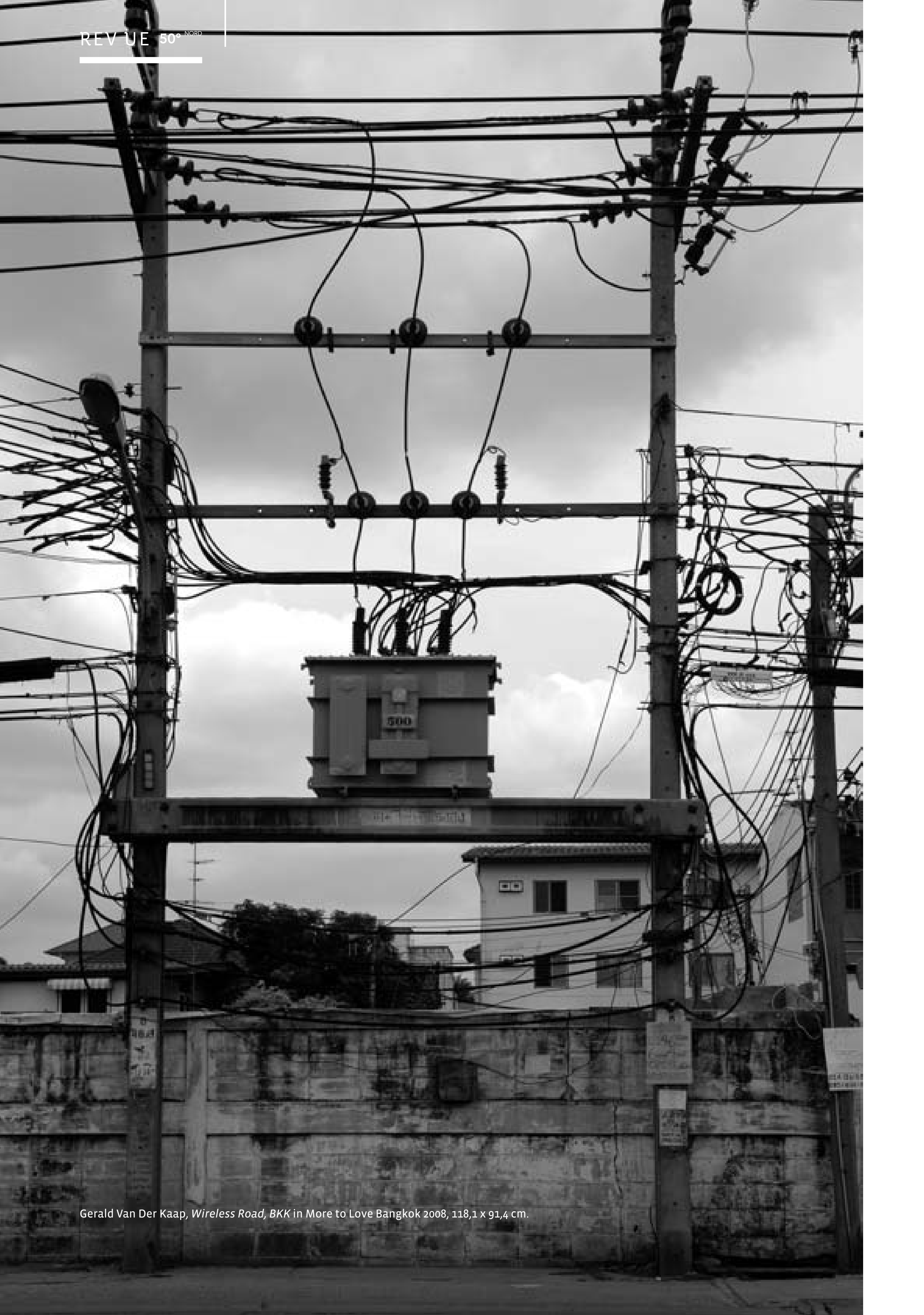
5 _ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003.

6 _ Théodore Adorno

7 _ Période qui correspond à l'apparition des premières grandes expositions à destination des masses.

8 _ Walter Benjamin, op.cit.

9 _ Hakim Bey, *T.A.Z Zone Autonome Temporaire*, Édition de L'éclat, Paris, 1997.



Gerald Van Der Kaap, *Wireless Road, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 118,1 x 91,4 cm.

PETER FRANSMAN

Gerald Van Der Kaap : au-delà de l'expérience



Gerald Van Der Kaap, *Bonuzz, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 118,1 x 91,4 cm.

Certains artistes sont en avance sur leur temps et influencent le développement artistique de leurs confrères. Pour toutes sortes de raisons, les observateurs du monde de l'art, conservateurs et autres critiques, sont les derniers à reconnaître le caractère innovant de leur œuvre. Cela vaut à plus forte raison des artistes qui marchent hors des sentiers battus. Gerald Van Der Kaap (Enschede, Pays-Bas 1959) fait partie de ces artistes, sa contribution au développement des arts plastiques à travers l'exploitation de l'ordinateur n'ayant été reconnue qu'assez tardivement.

Au début de sa carrière, Gerald Van Der Kaap était considéré comme un excentrique. Le personnage s'intéressait en effet à une technique qui n'en était qu'à ses premiers balbutiements et dont les applications dans le monde de l'art étaient quasi inexistantes. Mais Van Der Kaap est un aventurier de l'art. Il se considère lui-même comme un citoyen du monde sur lequel il porte un regard dénué de tout préjugé. C'est un chercheur, un expérimentateur qui se pose en observateur et veut associer le public à son travail d'observation. Son champ d'étude est la réalité mise en scène ou la réalité brute, qu'il s'efforce de communiquer au spectateur de manière aussi neutre que possible. Cette neutralité n'exclut pas une certaine forme d'interaction entre l'artiste et son sujet que le spectateur peut déceler dans ses images. Le sujet de l'œuvre de Van Der Kaap est l'homme dans sa dimension physique et spirituelle, des hommes souvent très jeunes, avec lesquels semble-t-il, l'artiste s'identifie davantage qu'avec ses contemporains. Van Der Kaap est l'auteur d'une multitude de photographies et de films où jeunes hommes et jeunes femmes se mettent littéralement à nu devant l'objectif. Il réalise des portraits ou des travaux plus larges où prédomine une figure centrale. Ses portraits ont, malgré leur apparente simplicité, toujours une très forte charge émotionnelle.

Le travail de Van Der Kaap est incontestablement magique ; une magie qui s'exprime non seulement dans la manière dont il fixe ses sujets, mais également dans sa personnalité, qui transparaît dans ses images. Modeste,

→

→

PETER FRANSMAN

Gerald Van Der Kaap: from Experiment to experience

Some artists are ahead of their time and influence the artistic development of their peers. For all sorts of reasons, observers of the art world, conservatives and other critics are the last to recognise the innovative nature of their work. This is even more true of artists who step off the beaten track. Gerald Van Der Kaap, from Enschede in the Netherlands (b.1959), is one of them. His contribution to the development of visual art through the exploitation of information technology was only recognised belatedly.

At the beginning of his career Gerald Van Der Kaap was considered an eccentric. Indeed he was interested in a technique which was only in its most embryonic stages and which had virtually no applications in the world of art. Yet Gerald Van Der Kaap is one of art's adventurers. He considers himself a citizen of the world, a world which he contemplates without prejudice. A researcher and experimentalist, he sets himself up as an observer whose aim is to associate the public with his observational work. His field of study is reality, both staged and stark, which he tries hard to convey to the spectator in the most neutral way possible. This neutrality does not exclude a form of interaction between the artist and his subject which the spectator can detect in his images. The subject of Van Der Kaap's work is man's physical and spiritual dimension, in particular through quite young men, to whom it would seem the artist seems to relate better than those of his own age. Van Der Kaap is the creator of a multitude of photographs and films in which young men and women literally bare themselves in front of the camera. He produces portraits or works with a broader perspective dominated by a central figure. Despite their apparent simplicity, his portraits always have a very powerful emotional charge.

Van Der Kaap's work is undeniably magical, a magic expressed not only through the way he defines his subjects but also through his personality, which shines through in his images. Both modest and undeniably authentic, Van Der Kaap above all considers himself to be an observer of life. He makes more or less conscious archives of his observations and uses them as a "piloting mechanism" in his videos and photographs. His great open-mindedness towards man and the world, his observations and sense of exploration belong to a social engagement which is, to varying degrees, palpable in his work. This is true of *Bonuzz, May, Dear, Bowie, Kwan, Mai* and *BKK*, works created and presented in 2008 at the "More to Love" exhibition, organised by the Artaids foundation in the Art Centre of Chulalongkorn University, Bangkok. With his penetrating style, Van Der Kaap produces portraits and creates situations which arouse the curiosity of the spectator. This need to know more is satisfied by the gradual incorporation of various documents destined to enlighten the spectator about the cause of the pain of the subjects of the photos. They are young people, either HIV positive or ill from Aids, who have to live with this reality in a society which denies the existence of the illness through both its thoughts and actions.

Van Der Kaap refuses to use deliberately shocking images, preferring to intensify the experience of the spectator by incorporating supplementaty elements. In the case of the portraits, this can mean personal letters or notes taken by the person being photographed. In other works, Van Der Kaap relies on the decanting effect produced by the play on detail in his photographs and videos. This is particularly true of the video entitled *WeiWei* (Track) *Xiamen* (see You Tube, under the name of the artist).

Van Der Kaap is a versatile artist who exploits all the existing digital media. On this level he is the precursor of a whole generation of artists who now use the new media as an ordinary tool, whereas their appearance on the art scene



Gerald Van Der Kaap, *Bowie, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 91,4 x 118,1 cm.

mais incontestablement authentique, Van Der Kaap se veut avant tout un observateur de la vie. Il archive, plus ou moins consciemment, ses observations et s'en sert comme d'un « mécanisme de pilotage » dans ses vidéos et photographies. La grande ouverture d'esprit dont il fait preuve à l'égard de l'homme et du monde, ses observations et son esprit d'exploration participent d'un engagement social qui est plus ou moins consciemment visible dans son travail. C'est le cas par exemple de *Bonuzz, May, Dear, Bowie, Kwan, Mai, BKK*, œuvres créées et présentées en 2008 dans le cadre de l'exposition *More to Love*, organisée par la fondation Artaids, dans les locaux du Centre d'art de l'Université Chulalongkorn à Bangkok. Dans un style pénétrant, Van Der Kaap réalise des portraits et met en scène des situations qui suscitent la curiosité du spectateur, un besoin d'en « savoir plus » qu'il assouvit en incorporant graduellement divers documents destinés à éclairer le spectateur sur la cause de la douleur des sujets photographiés, des jeunes gens, HIV positifs ou malades du Sida, qui doivent vivre avec cette réalité dans une société qui nie l'existence de la maladie tant en pensées qu'en actions.

Van Der Kaap refuse les images délibérément choquantes, mais il intensifie l'expérience du spectateur en incorporant des éléments supplémentaires. Dans le cas des portraits, il peut s'agir de lettres personnelles ou de notes

→



Gerald Van Der Kaap, *May, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 118,1 x 91,4 cm.

only dates back around twenty years. The innovative nature of Van Der Kaap's work was only revealed to the public in 1991 with the "Hover Hover" exhibition organised in the Stedelijk Museum, Amsterdam. The catalogue of this exhibition was particularly concerned with the work Der Kaap produced for the weekly programme "Robotnik TV", broadcast on a cable TV network in Amsterdam. The images in question differed greatly from whatever was being done on television at the time. According to Van Der Kaap it was a matter of "*public experimentation. The advertising phenomenon and its strategies have always been of interest to me. I heard stories told by people from that profession and it gave me some ideas...and I thought, why not?*". The result of these experiments is a profusion of trashy images which were manipulated and manufactured during the process of edition. Van Der Kaap refers to this process as public "automatic writing". His fascination with the world of advertising is clearly still alive and kicking, with those direct images continuing to both seduce and irritate the public. The Stedelijk Museum exhibition remains in tune with the present day both through the works presented and the commentaries in its catalogue.

In his more recent works, the environment is more difficult to make out. Nevertheless it is interesting to observe how the artist manages to captivate the spectator with an avalanche of images, exploiting all available tools. Here reality is the subject of the work and a component of the spectator's way of experiencing it. This approach can be related to transdisciplinary experimentation as described by Chris Dercon in a collection of essays entitled *Kunst in Crisis* ('Art in Crisis') which were the focus of much discussion in Belgium and the Netherlands. "*One of the main objectives of the transdisciplinary artistic experimentation of the last century has been the desire to make the experience of the work an experience of reality. The interdisciplinary approach often navigates between the signs of 'high' culture and the signs of mass culture, which is nothing new. It is the logical outcome of the determined attempts of the twentieth-century art world to cause the boundary between art and life to disappear*." This is precisely the field of activity Van Der Kaap is involved in. Sometimes he underlines this point with great directness, using immediately available means or effects, while at other times he is more indirect and subtle in the aim of highlighting a social problem or phenomenon.

Gerald Van Der Kaap is a multi-faceted artist whose work contains certain constant elements which are expressed through his visual language and a desire for direct communication with the spectator. Whatever the chosen form of expression, there is always a positive tension between a powerful image and the experience of the observer. This is certainly true of the photographic work *Moi Non*, which covers most of one of the facades of the building which will house the FRAC Nord - Pas de Calais (Dunkerque) from 2011-2012 onwards. This work has a highly communicative character, both on the level of the subject and the role played by the photography in its environment. The photography highlights the proportions of the AP2 building, which was originally a shipbuilding workshop. Nicknamed "the cathedral", the building is unusually high and is indeed reminiscent of a cathedral. The industrial environment has become an intrinsic part of public spaces destined to host modern art and culture, and *Moi Non* is no exception. When called upon to apply his creative skills to public spaces, Van Der Kaap works whenever possible with those who live and work in the area in question. For *Moi Non* he worked as a photographer in residence and got in touch with local schools and cultural centres. He also drew inspiration from the Jean-Luc Godard film *Le mépris* and the Serge Gainsbourg song *Je t'aime moi non plus*. The work provokes an immediate reaction from the observer. Is it a scene from a film or something staged? It is similar to a puzzling image. An initial identification is followed by a number of questions. The answers lie first in description and then in the analytical work of the observer, who lets his thoughts run free. This is precisely what makes Van Der Kaap's work so interesting, and is the reaction the

prises par la personne photographiée. Dans les autres cas, Van Der Kaap compte sur l'effet de décantation produit par ses photographies ou vidéos, grâce en particulier au jeu des détails. C'est le cas notamment dans la vidéo intitulée *WeiWei (Track) Xiamen*, 2002 (voir YouTube, sous le nom de l'artiste).

Van Der Kaap est un artiste polyvalent qui exploite tous les supports numériques existants. Il est à ce titre le précurseur de toute une génération d'artistes qui utilisent aujourd'hui les nouveaux médias comme si c'était chose normale, alors que leur apparition sur la scène artistique ne date que d'une vingtaine d'années. Le caractère innovant du travail de Van Der Kaap n'a été révélé au public qu'en 1991 avec l'exposition *Hover Hover* organisée au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Le catalogue de l'exposition s'intéresse notamment au travail réalisé par l'artiste pour l'émission hebdomadaire « Robotnik TV », diffusée sur la chaîne câblée d'Amsterdam. Les images en question différaient grandement de ce qui se faisait à l'époque à la télévision. Il s'agissait, selon Van Der Kaap, « *d'expérimentation publique. Le phénomène publicitaire et ses stratégies m'ont toujours intéressé. J'ai aussi entendu des histoires des gens du milieu et cela m'a donné des idées… et je me suis dit, pourquoi pas ?* » Le résultat de ces expériences est une profusion d'images *trash* manipulées et fabriquées pendant le montage. Van Der Kaap parle à ce sujet « d'écriture automatique » publique. Cette fascination pour la publicité est manifestement toujours vivante chez l'artiste dont les images directes séduisent et irritent toujours autant le public. L'exposition du Stedelijk Museum reste d'actualité tant du point de vue des œuvres présentées que des commentaires de son catalogue.

Dans ses travaux plus récents, l'environnement est devenu difficilement intelligible. Il est toutefois intéressant d'observer comment l'artiste parvient à fasciner son public avec une avalanche d'images et en exploitant les supports à sa disposition. La réalité est ici sujet de l'œuvre et composante du vécu de l'œuvre par le spectateur. Cette démarche s'inscrit dans l'expérimentation transdisciplinaire décrite par Chris Dercon dans un recueil d'essais *Kunst in Crisis* (l'art en crise) dont on a beaucoup parlé en Belgique et aux Pays-Bas : « *Un des objectifs essentiels des expériences artistiques transdisciplinaires du siècle passé est la volonté de faire de l'expérience de l'œuvre une expérience de la réalité. Dans l'approche interdisciplinaire, on navigue souvent entre signes de la culture « élevée » et signes de la culture de masse, cela n'a rien de nouveau ; c'est la suite logique des tentatives acharnées du monde artistique du vingtième siècle visant à faire disparaître la partition entre art et vie.* » Et c'est justement le champ d'action de Van Der Kaap. Il l'exprime parfois de manière très directe, avec les moyens ou des effets directement disponibles, et d'autres fois de manière indirecte et subtile, pour mettre en évidence un problème ou un phénomène social.

Gerald Van Der Kaap est un artiste polyvalent dont l'œuvre contient des constantes qui s'expriment dans son langage visuel et la volonté de communication directe avec le spectateur. Quelle que soit la forme d'expression choisie, on retrouve toujours une tension positive entre une image forte et l'expérience de l'observateur. C'est le cas par exemple du travail photographique *Moi Non*, qui recouvre la quasi-totalité d'une des façades du bâtiment qui accueillera le FRAC Nord Pas-de-Calais (Dunkerque) à partir de 2011-2012. Il s'agit d'une œuvre à forte charge communicative, tant sur le plan du sujet que du rôle joué par la photographie dans son environnement. La photographie met en valeur les proportions du bâtiment, AP2 , qui était à l'origine un atelier de construction navale. Ce bâtiment, surnommé « la cathédrale », est inhabituellement élevé et fait effectivement penser à une cathédrale. L'environnement industriel fait aujourd'hui partie intrinsèque d'un espace public destiné à accueillir l'art et la culture modernes, comme le rappelle *Moi Non*. Lorsqu'il est appelé à créer pour l'espace public, Van Der Kaap travaille autant que possible avec les personnes vivant et travaillant dans l'espace concerné. Pour *Moi Non*, le photographe, invité en résidence, s'est rapproché des écoles et des centres culturels locaux. Il s'est également inspiré du film de Jean-Luc Godard, *Le mépris* et de la chanson de Serge Gainsbourg, *Je t'aime moi non plus*.



Gerald Van Der Kaap, *Dear, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 91,4 x 118,1 cm.

→



La façade de l'AP2, Gerald Van Der Kaap, *Moi Non*, 2008. Collection H+F, dépôt à long terme au Frac Nord - Pas de Calais. © D.R.

artist is trying to provoke. There are no ready-made explanations. At the very most we may find an inventory or a description of the process of creation. The spectator is then left to his own interpretation. As is often the case in art, a work has more facets than we would at first think. There is nothing exceptional in this. What is exceptionnal, however, is the particular sensitivity of an artist who is unique within his genre and whose singularity only comes to light upon comparison with works from different periods. Experimentation has shifted from the sphere of technique to that of the overall approach, which has become directly linked to a chosen place and subject, and above all, to the understanding the artist is able to strike up with the people he finds in that place. The age of experimentation is over, but its spirit lives on more strongly than ever in Gerald Van Der Kaap. ■

L'œuvre suscite une réaction immédiate de l'observateur : s'agit-il d'une image tirée d'un film ou d'une mise en scène ? Cette image s'apparente à une « *puzzling image* ». Une première identification est suivie d'interrogations. Les réponses se trouvent dans la description de l'œuvre, mais surtout dans le travail d'analyse de l'observateur qui laisse



Gerald Van Der Kaap, *May, BKK* in More to Love Bangkok 2008, 91,4 x 118,1 cm.

libre cours à ses pensées. Et c'est précisément ce qui rend le travail de Van Der Kaap tellement intéressant. C'est aussi la réaction que l'artiste cherche à susciter. Aucune explication toute faite, tout au plus un inventaire ou une description du processus de travail. Le spectateur est ensuite laissé à sa propre interprétation de l'œuvre. Comme cela est souvent le cas dans le monde de l'art, l'œuvre a plus de facettes que l'on pourrait le croire au premier abord. Mais cela n'a rien d'exceptionnel. Ce qui l'est en revanche, c'est la pâte de cet artiste unique en son genre, dont le particularisme ne devient évident qu'en comparant des œuvres issues de différentes périodes. L'expérience s'est déplacée du champ de la technique à celui de l'approche, approche expérimentale directement liée au lieu et au sujet choisis, et surtout, aux rapports que l'artiste noue avec les personnes présentes dans ce lieu. L'ère de l'expérimentation est terminée, mais son esprit reste plus que jamais vivant en la personne de Gerald Van Der Kaap. •

[www.fracnpdc.fr]

The Boarding School

// (part four) //

tuesday

We move a screen nine times, a bed fourteen times and a wardrobe four times, just to see. It's called "investing the space". Everybody runs around every which way. The pigeon is growing visibly. We simplify, we throw away. Despite appearances, it's moving forwards: there's less and less shambles in this room. My experience tells me that's a sign of progress.

Antoine arrives and visits the installation for the first time. It's quite edifying to see him moving awkwardly across the mattresses. I'm looking forward to seeing the public do likewise. Seeing the public in socks and thrown off balance, that reassures me. It's the first step towards a somewhat unauthorised form of living together, that defuses the potentially explosive encounter with the work.

At last all five of us are here, and everyone is busy in his own corner, a sort of A-Team. Antoine installs a radio in the lavatory that plays France Culture whenever anybody sits on the seat. Belinda puts a frightening quantity of tomatoes into the sinks. Julien rewinds his video. Sébastien is painting. Everybody goes home except me. I concentrate on this report. I realise that it will have to end on Thursday in order to be printed on Friday morning. That frustrates me. I come up with the title: *Le Pensionnat versus the Health and Safety Board*. I say to myself that I should ask Sébastien to do a beautiful drawing for the cover, a naïve narrative picture in the style of *The Famous Five* or *Martine* books. In the evening, I eat in the kitchen listening to France Culture, like at home. Hélène Iratchet, the festival's guest choreographer, turns up to eat a yoghourt; she's made up like a zombie with a blacksmith's moustache and eyebrows, not at all like at home.

That night, I get together with Michel and his girlfriend Gabriella. We talk for hours, I do a number from our show, it's all very jolly. I attempt to define my work: *I wish I was a space-traveller but right now I mostly do performance art. I'm trying to do the kind of stuff I wanted to do when I was nine years old, but then I had no strength to carry heavy loads, no focus because kids have no focus, right? and no technology, because obviously I had no access to technology at that time... but now I have all of that, well most of it, and I try to design space like I designed my room then (that is: wrecking it into whatever looked like a spaceship or a vessel or a military base and build fictions inside)...* agh, the rubbish one comes up with sometimes.

wednesday

Marc, the general manager, awakens me as he enters the room, flanked by two beaming artists. The room is filled with bed bases placed side by side, surrounded by a number of beds maliciously placed at an angle, wedged with bits of wood. Television sets hover precariously, others lie face down on the ground, with cables everywhere and clothes lying all around. I start work again, stating: "*it's not at all how it looks you know.*"

Everybody arrives. We complete the set design altogether. Silly phrases:

"There's something almost coherent in that that bugs me."

"Nah, but I'm not saying that it's not good, it's just that I don't like it, because in the end I think that objectively, it's rubbish."

"Don't stay underneath that knife, please."

Beli helps to make a sort of beach with yellow blankets. Gently, almost in silence, with ummhs, and naahs and expert frowns. This conversation, essentially phatic, is a welcome alternative to the clearly spoken quibbles that so often prove unproductive and worrisome. Technically, we're undertaking a sculpture, and I'm amazed at the simplicity of the process. Artists from around the world, unite to become less of a pain. And while you're at it, to share materials.

That night, I destroy the installation to keep warm.

thursday

When we wake up, we play at being Spiderman, spinning a tight web 20cms off the ground. We lay a 30m² sea of rubbish bags; not only is it slightly flea-ridden as we like things to be, but it also takes less time than anticipated.

I replace the defective robot with a small car, hidden under the bed and filmed by a small camera. Although it's only a toy, we'd swear it was 1° real, 2° parked in a seedy carpark. The live video is diffused on a black and white screen placed a little further on. When the visitor walks on the bed, he squashes the roof of the carpark and threatens the little car. He can only see this if another visitor does likewise behind

Fig. E

Le Pensionnat

// (quatrième partie) //

mardi

On déplace neuf fois un moniteur, quatorze fois un lit et quatre fois une armoire, juste pour voir. Ca s'appelle « investir l'espace ». Tout le monde court dans tous les sens. Le pigeon grossit à vue d'œil. On simplifie, on jette. Mine de rien, ça avance : il y a de moins en moins de bordel dans cette pièce. Mon expérience est que c'est signe de progrès.

Antoine arrive, et visite pour la première fois l'installation. C'est assez édifiant de le voir évoluer d'un air gauche sur ces matelas. Je jubile à l'idée de voir le public faire de même. Un public en chaussettes et en déséquilibre, ça me rassure. C'est le premier pas vers une forme de vivre-ensemble un peu interlope, qui désamorce les grenades de la rencontre avec l'œuvre.

On est enfin au complet, à cinq, et chacun s'active de son côté, c'est un peu l'agence tous risques. Antoine installe une radio dans les toilettes, qui diffuse France Culture quand on s'assied sur le trône. Belinda dispose des quantités effarantes de tomates dans les éviers. Julien remonte sa vidéo. Sébastien peint. Tout le monde rentre à la maison sauf moi. Je me concentre sur cette chronique. Je réalise qu'il va falloir arrêter jeudi soir pour imprimer vendredi matin. Ca me frustre. Je trouve le titre : *le pensionnat contre la commission de sécurité*. Je me dis que je pourrais demander un beau dessin à Sébastien pour la couverture, de la figuration narrative naïve, façon *Le Club des Cinq* ou *Martine*. Le soir, je mange dans la cuisine en écoutant France Cul, c'est comme à la maison. Hélène Iratchet, chorégraphe invitée pour le festival, débarque pour avaler un yaourt, elle est grimée comme un zombie avec de la moustache et des sourcils de forgeron, c'est pas du tout comme à la maison.

La nuit, je retrouve Michel et son amie Gabriella. On discute longtemps, je leur fais un numéro de mon spectacle, c'est gai. Je tente de définir mon travail : *I wish I was a space-traveller but right now I mostly do performance art. I'm trying to do the kind of stuff I wanted to do when I was nine years old, but then I had no strength to carry heavy loads, no focus because kids have no focus, right? and no technology, because obviously I had no access to technology at that time… but now I have all of that, well most of it, and I try to design space like I designed my room then (that is: wrecking it into whatever looked like a spaceship or a vessel or a military base and build fictions inside)*… ah les conneries qu'on peut dire en anglais des fois.

mercredi

Marc, le régisseur général, me réveille en entrant dans la pièce, flanqué de deux intermittents hilares. Ils découvrent une salle remplie de sommiers mis côte à côte, entourés de quelques lits méchamment de traviole, calés avec des bouts de bois. Il y a des télés en équilibre instable, d'autres le nez par terre, des câbles partout, des fringues qui traînent. Je me rembraille et je précise : « *c'est pas du tout ce que vous croyez, hein.* »

Tout le monde arrive, on finalise la scénographie ensemble. Bêtisier:

« *Il y a quelque chose de l'ordre de la cohérence qui me gêne là-dedans.* »

« *Nan mais je dis pas que c'est pas bien, je dis que ça me plait pas, parce que dans le fond je crois qu'objectivement, je trouve ça nul.* »

« *ne reste pas sous ce couteau, steuplé.* »

Avec Beli, on fabrique une sorte de plage à base de couvertures jaunes. La négociation est douce, quasiment muette, à base de mmmh, de nnnhh et de froncements de sourcils experts. Cette conversation, qui relève davantage du phatique, remplace opportunément les arguties articulées qui s'avèrent si souvent improductives et anxiogènes. Techniquement, on est en train de faire de la sculpture, et je n'en reviens pas de la simplicité de l'opération. Artistes de tous les pays, unissez-vous pour devenir moins chiants. Et accessoirement partager le matériel.

La nuit venue, je détruis l'installation pour avoir chaud.

jeudi

Au réveil, on joue à Spiderman en tissant un maillage serré à vingt centimètres du sol. On pose 30 m² de mer en sacs poubelles, non seulement c'est d'une beauté légèrement pouilleuse comme on aime, mais en plus c'est moins long que prévu.

Je remplace le robot défectueux par une petite voiture, cachée sous le lit et filmée par une petite caméra. Bien que ce ne soit qu'un jouet, on la jurerait 1° réelle, 2° garée dans un

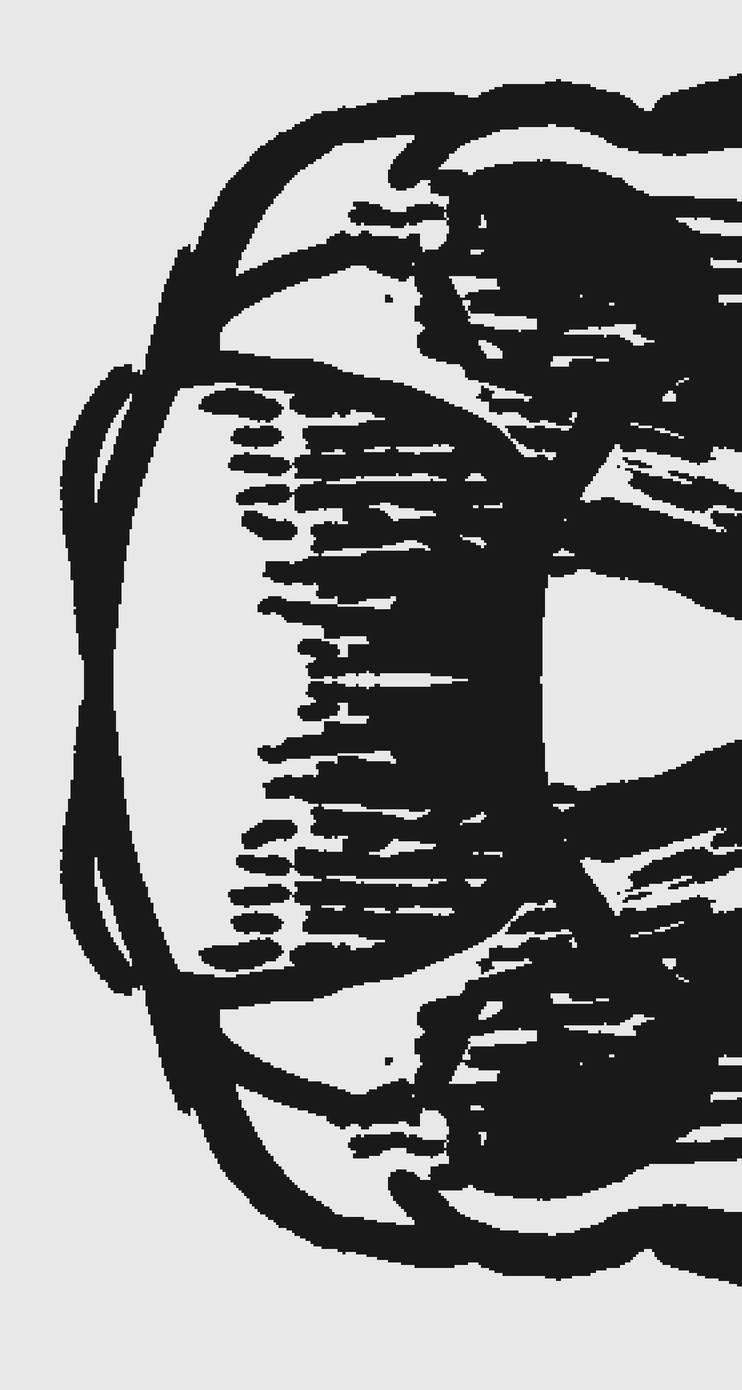
contre la commission de sécurité

The Boarding School

// (part four) //

him. With two it works well. But you have to be observant. Life expectancy: 50% chance of survival.

I'm late for my train. An abnormal sense of extreme lightness unexpectedly takes hold of me: the show doesn't want me to leave. I [illegible]et an Internet connection to check the train times. When [illegible] to collect things, they hide under the beds, beneath th[illegible]ertically-placed knives or beside the [illegible]boow l[illegible]ps[illegible]ssly [illegible]p in[illegible]f string, where ten [illegible]inute[illegible]fo[illegible]'[illegible]een movin[illegible]round with the grace of a [illegible]as if I'd d[illegible]xtra dance [illegible]ces at school. And when I [illegible]nally succeed in extricating m[illegible]t Force 5-6 nearing 7-8 [illegible]ross-w[illegible]combines with a [illegible] of selotape stuck to the [illegible] of my shoes. I miss three [illegible]re making it to the printers, although the exact term is really "photocopy shop", if I'm not mistaken.



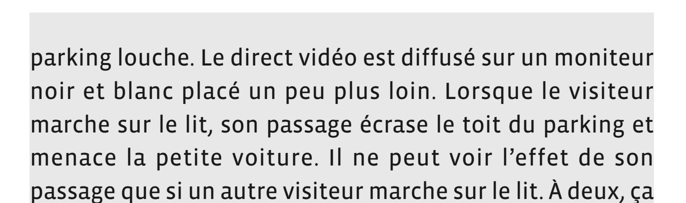


versus the Health and Safety Board



Le Pensionnat

// (quatrième partie) //



parking louche. Le direct vidéo est diffusé sur un moniteur noir et blanc placé un peu plus loin. Lorsque le visiteur marche sur le lit, son passage écrase le toit du parking et menace la petite voiture. Il ne peut voir l'effet de son passage que si un autre visiteur marche sur le lit. À deux, ça marche bien. Seul, il faut être perspicace. Pronostic vital : 50% de chances de survie.

Je suis en retard pour mon train. Un phénomène paranormal d'intensité légère survient : la pièce ne veut pas me laisser partir. Je n'arrive plus à me connecter à Internet pour vérifier les horaires. Les objets que je tente de rassembler se cachent sous les lits, à la verticale de couteaux ou à proximité des lampes 1000 w. Je me prends constamment les pieds dans la mer de ficelles, alors que dix minutes plus tôt j'y évoluais avec la grâce d'un faon qui aurait fait option danse à l'école. Et quand je finis par réussir à sortir, un fort vent contraire de force 5 à 6 forcissant 7 à 8 se combine à un kilo de scotch sous mes semelles. Je rate trois trains avant d'arriver chez l'imprimeur, quoique le terme exact soit plutôt « boîte de photocopies », si je ne m'abuse.

› Le pensionnat reviendra dans *Le pensionnat contre les programmateurs*.

› Le Pensionnat will be back in *Le Pensionnat versus the Programmers*.

ntre la commission de sécurité

LE TERRITOIRE DE «žL'AUTREž» THE "OTHER'S" TERRITORY, CÉLINE AHOND

Résidence à Tourcoing pilotée par – Artist's residency in Tourcoing spearheaded by | La Galerie Chatiliez

Located in the heart of the Bourgogne district of Tourcoing, and serving as its local cultural outlet, the Galerie Guy Chatiliez joined forces with the Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique (ERSEP), the Musée des Beaux-arts de Tourcoing and the 50° nord network to organise a multi-site residency, *The "Other's" Territory*, as part of the Republican Programme for Integration through Culture (Fonds d'Integration Républicaine par la Culture), with Tourcoing as the ground for investigation, action and play. Céline Ahond, the artist chosen for the residency, was able to develop her work in interaction with the various partners who, in turn, acted as places of initiative, places of production, exhibition venues, places to live and forums for encounter…

The work of Céline Ahond focuses on the processes of gathering and transmission, with walking and voicing one's opinion lying at the centre of her understanding of the territories. The artist embraces the sites by walking, producing a view and image through movement, living cartography. The photographs, videos and words collected in this way are re-used together with the public in the form of performances, conferences and slide-shows. Her work finds meaning when a spontaneous word is projected onto an image in front of an audience. These shows are like machines for building stories, narratives with indeterminate trajectories, like "the flight of flies".

The fly-walks formed the core of the artist's approach in Tourcoing, punctuated by performances and encounters. Céline Ahond was also invited by artists Samuel Buckman, Didier Cattoën, Vincent Legallois and François Lewyllie to participate in a slide-show evening as part of the exhibition entitled *Ab Imo Pectore* at the Galerie 36 bis, the Tourcoing art school's gallery. "Camping table," a performance, was organised in several social centres: using a map of Tourcoing, Céline Ahond noted the words of inhabitants by suggesting they indicate their paths, their memories of places and their preferences. The residency will culminate in April 2009 with an exhibition at the Galerie Chatiliez.

50° nord contemporary art review offered her a "carte blanche" during her residency.

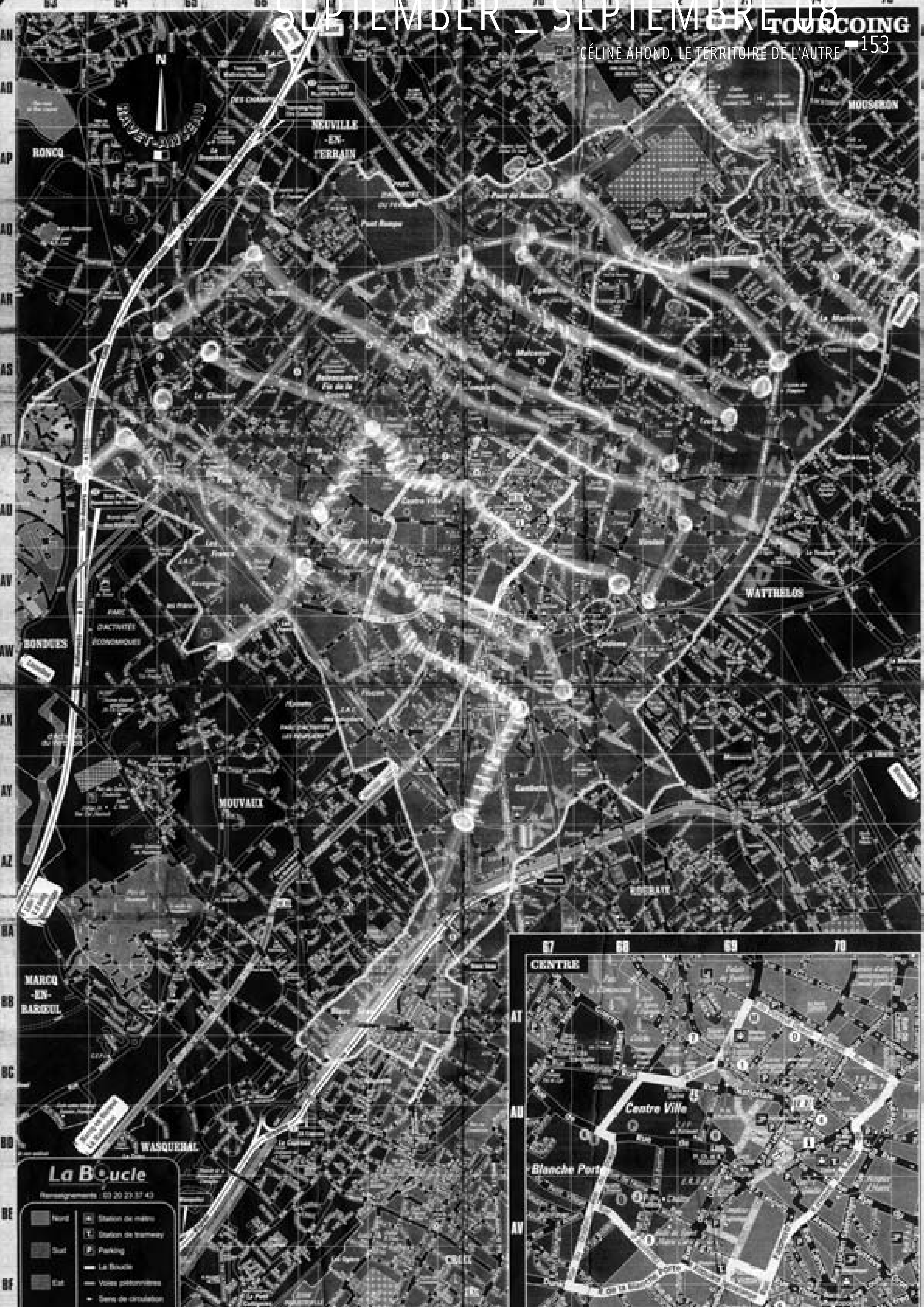
[voir page / 69]

Équipement culturel de proximité implanté au cœur du quartier de la Bourgogne à Tourcoing, la Galerie Guy Chatiliez s'est associée, dans le cadre du Fonds d'Intégration Républicaine par la Culture, à l'École Régionale Supérieure d'Expression Plastique (ERSEP), à l'Hospice d'Havré (Maison Folie de Tourcoing), au Musée des Beaux-arts de Tourcoing et au réseau 50° nord, pour proposer une résidence multi-sites, *Le territoire de « l'autre »* : Tourcoing comme terrain d'investigation / d'action / de jeu. Céline Ahond, l'artiste sélectionnée, a pu développer ses recherches en interaction avec les différents partenaires qui sont apparus tour à tour comme lieux ressource, lieux de production, lieux d'exposition, lieux de vie, atelier de rencontres…

Le travail de Céline Ahond s'attache aux processus de collecte et de transmission, plaçant la marche et la prise de parole au centre de sa compréhension des territoires. L'artiste embrasse les lieux par la marche, produisant une pensée et une image en mouvement, une cartographie vivante. Les photographies, vidéos et paroles ainsi collectées sont réutilisées avec des publics sous forme de performances / conférences / diaporamas. Son travail prend sens quand une parole spontanée se projette dans une image devant un auditoire. Ces monstrations se révèlent comme des machines à construire des histoires, des narrations à la trajectoire indéterminable, comme « le vol des mouches ».

Les marches-mouche ont donc constitué le cœur de la démarche de l'artiste à Tourcoing, ponctuée de performances et de rencontres. Céline Ahond a notamment été invitée par les artistes Samuel Buckman, Didier Cattoën, Vincent Legallois et François Lewyllie à participer à une soirée diaporama organisée dans le cadre de l'exposition *Ab Imo Pectore* à la galerie 36 bis, la galerie de l'école (ERSEP). Une action « *Table de camping* » a été organisée dans plusieurs centres sociaux : à l'aide d'une carte de Tourcoing, Céline Ahond a pris note des paroles des habitants en leur proposant d'indiquer leurs chemins, leurs souvenirs des endroits, leurs préférences. La résidence se terminera en 2009 par une exposition à la Galerie Chatiliez.

50° nord revue d'art contemporain lui a offert une carte blanche dans le cadre de sa résidence.


TOURCOING
MOUSCRON
NEUVILLE -EN- FERRAIN
RONCQ
WATTRELOS
BONDUES
PARC D'ACTIVITÉS ÉCONOMIQUES
MOUVAUX
WASQUEHAL
CENTRE
Centre Ville
Blanche Porte
La Boucle
Nord
Sud
Est
Station de métro
Station de tramway
Parking
La Boucle
Voies piétonnières
Sens de circulation

NATHALIE PIERRON

S, M, L, XL... BXL

Since 1988, the Swiss artist, Beat Streuli, has photographed the man in the street from a distance. Thanks to his telephoto lens, sometimes with several shots in succession, men and women, young and old, hurried passers-by or casual strollers, are all identified among the crowd. This objective view, comparable to a form of automatic writing, has been taken around major cities across the globe by this internationally-renowned artist. The city, particularly the megalopolis, provides the background to his work. As a décor for his anonymous portraits, the context in which his work is situated, the urban environment provides the backbone of the exhibition each time. Yet the details we perceive are deliberately slowed by the movement of the individuals at the heart of the setting.

In the MAC's Grand Hornu, Streuli again showed his interest for the individual in the crowd. [1] The faces – sometimes with their shoulders and torso too – of the inhabitants of Cairo, São Paolo, Guangzhou in China, or closer to home, Brussels (where the artist occasionally resides), this time offer themselves for ourperusal, or for what Walter Benjamin called the phantasmagoria of urban wanderers. Visitors do not enter *Paris, Capital of the Nineteenth Century*, but rather an exhibition of a series of photographs conceived *in situ* within a museum whose walls and rooms seem as large as a city itself. At one point, a gigantic wall is used to display inkjet prints of men and women, photographed in three of the cities mentioned above. Streuli's images appear less rhythmical than spatialised, ordered, perhaps even static. Did the artist fall under the spell of the monumental nature of the museum? Or is he aiming to represent the City-World, or a global urban context, as described by Georg Simmel and Richard Sennett, for example? Or does he wish to transfigure all of this with a mural triptych? Whatever the response, Streuli prefers to show each metropolis one by one. Hence, by giving body to humanity, he does so in the form of juxtaposed communities, and the organisation of his mural collage echoes the central question of contacts and separations at the heart of this City-World, reflecting the distance/proximity of our exchanges with others, with "Foreigners".

Constantly maintaining the relationship between the singular and the multiple, the individual and the crowd, other works by Streuli render perceptible the direct feeling which links the flux of people and the movement of the city. The wallpaper installations in the first exhibition space, rhythmically based on the figures of the *Porte de Ninove 07* – alternating images of isolation, couples, back-to-back, frontal, profiles, movements of gestures and attitudes – are contrasted by the urban clamour of *Guangzhou Central Station 02-08* and *Porte de Flandre 06*: atmospheres of a Chinese railway station with waiting travellers. However, the sensation of a flow in action reaches its peak – when the moving, yet static, image participates in the representation of the urban context – where the high definition photograph gives way to animated and video sequences. Streuli prefers a slow and constant rhythm thanks to which, second by second, an interminable succession of real life is shown, such as in *Porte de Flandre 06* or through the expectation of the Guanghzou voyagers. This rhythm, however, is precisely the same as that which incites the spectator to concentrate on the image, or the images: of the orchestrated synchronisation of the two plasma screen projections in *Porte de Ninove 07*, of the slow motion three-screen display in *Porte de Flandre 06*, or of the rapid appearances/disappearances and fade in/fade outs in *Rue Neuve 08*, a monumental installation of three simultaneous projections that moves exceptionally slowly for a projection of this size.

Indeed, it is via these techniques and scenographic tools that Beat Streuli is able to accentuate the presence of

S, M, L, XL... BXL

Depuis 1988, l'artiste suisse Beat Streuli photographie à distance l'homme de la rue. Pris au téléobjectif parmi la foule, parfois en rafales, hommes ou femmes, jeunes ou vieux, passants pressés ou simples flâneurs, sont ainsi saisis à leur insu. Ce regard objectif, comparé parfois à une forme d'écriture automatique, l'artiste, reconnu aujourd'hui internationalement, l'a promené dans les plus grandes métropoles du monde : en Europe, en Asie, en Afrique ou en Amérique. La ville, *a fortiori* la mégalopole, lui sert à chaque fois d'arrière–plan. Décor de ses portraits d'anonymes, contexte privilégié de ses productions, c'est elle qui à chaque exposition défile, mais à travers le lent mouvement des individus qui la composent.

Au MAC's Grand Hornu, Streuli a démontré une nouvelle fois l'intérêt qu'il porte aux individus pris dans la foule [1]. Les visages – et jusqu'aux bustes parfois – d'habitants du Caire, de São Paulo, de Guanghzou en Chine ou plus simplement de Bruxelles (où l'artiste réside ponctuellement), s'offrent cette fois à notre déchiffrement, à notre fantasmagorie de flâneurs-spectateurs, pour employer ici les termes de Walter Benjamin. Pénétrant pourtant, non pas *Paris, Capitale du XIXème siècle*, mais une exposition de photographies conçue *in situ* dans un musée dont les salles sont presque à l'échelle d'une ville, le visiteur passe notamment le long d'un mur gigantesque où sont placardées des impressions jet d'encre, des photographies d'hommes ou de femmes prises dans trois des villes citées ci-dessus. À cet endroit, les images de Streuli apparaissent moins rythmées que spatialisées, ordonnées, de manière un peu figée. L'artiste serait-il tombé dans le piège de la monumentalité du musée ? Ou tente-t-il de donner une représentation à la ville Monde, à une urbanité globalisée telle que la décriraient par exemple Georg Simmel ou Richard Sennett conjugués ? De la transfigurer en somme à travers un triptyque mural ? Streuli privilégie en tout cas le défilement une à une des métropoles. Ainsi, s'il lui donne corps, c'est sous la forme de communautés juxtaposées, et l'organisation de son collage mural fait alors écho à la question centrale des contacts et des séparations au sein de la ville Monde, au régime distance/proximité de nos échanges avec autrui, avec l'Étranger.

Maintenant constamment une relation entre le singulier et le multiple, l'individu et la foule, ses autres travaux rendent perceptible de façon plus directe la sensation de flux et de mise en mouvement de la ville, que ce soit par l'organisation des papiers peints de la première salle de l'exposition où le rythme est dans l'alternance des figures de la *Porte de Ninove 07* – isolées, en couple, dos à dos, de face, de profil, cadencés par leurs gestes ou leurs attitudes – ; ou dans les rumeurs urbaines de *Guanghzou Central Station 02-08* et de *Porte de Flandre 06* ; enfin grâce à l'atmosphère d'une gare chinoise et de ses voyageurs en attente de destination. Cependant, cette sensation de flux est naturellement à son comble lorsque la mise en mouvement même de l'image participe à cette représentation de l'urbain, quand l'immobilité de l'image photographique de haute résolution laisse place au rythme particulier de ses animations en séquences ou en vidéo. Streuli opte pour un rythme lent et continu d'images par seconde qui paraîtrait, à n'en pas douter, interminable dans la vie réelle – on pense notamment au feu vert sans discontinu de *Porte de Flandre 06* ou à l'attente des voyageurs de la gare Guangzhou. Mais ce rythme, précisément, est ce qui incite le spectateur à une forme de concentration sur l'image, ou plutôt sur les images : sur la synchronisation orchestrée de deux projections sur écrans plasma pour *Porte de Ninove 07* ; sur le défilement au ralenti sur trois écrans de l'installation vidéo *Porte de Flandre 06* ; sur les subtiles apparitions/disparitions et fondus/enchaînés de *Rue Neuve 08*, une installation monumentale de trois projections simultanées au mouvement exceptionnellement lent pour une projection de cette dimension.

→





Vue de l'exposition de Beat Streuli au MAC's, 2008.

→



Beat Streuli, *Rue Neuve 08* dans la salle carré du MAC's, 2008. Installation, séquences d'images haute résolution en trois projections, 600 x 900 cm
© Courtesy : Beat Streuli et Galerie Erna Hécey, Bruxelles. Photo Philippe de Gobert.

the inhabitants in their environment, particularly in Brussels. His realism traces a fine line between history and photography, between objective distance and expression. Streuli situates himself in the continuity of the Bechers and the new school of German objectivity (cf. the anonymous portraits by Thomas Ruff). But the clarity of his giant images of modern life, between photography and cinema, enables him to propose "more exact" images – comparable with those by Jeff Wall, for example – appearing more natural, despite using artificial processes. The ethnic and cultural diversity of Brussels is displayed, made noble, almost heroic. [2]

The aura given to the cosmopolitan population of the Belgian capital can be contrasted with the stereoptypes one may have about this European city. Brussels, for Streuli, is not the grey, dull, disembodied, or unreal city, so often put forward by the media. Brussels is a melting pot where anyone can recognise him or herself as they wander around. As if, by operating a form of delay on the image, by slowing its display, the foreground now dominates and contradicts the background. The technocratic city, once seen as the vehicle for bipartisan conflicts and struggles of identity, is now the new *face* of complexity and diversity, where cultures, peoples and differences can rub shoulders. The delay applied to the the image provides the proscribed descriptive realism within the urban environment. ■

1 – Beat Streuli, MAC's Grand Hornu, exhibition from 29 June to 19 October 2008.

2 – The catalogue co-published with Editions JRP Ringier (BXL, July, 2008, ISBN: 978-3-905829-79-2) focused entirely on this part of the exhibition.



Beat Streuli, *Rue Neuve 08* dans la salle carré du MAC's, 2008. Installation, séquences d'images haute résolution en trois projections, 600 x 900 cm
© Courtesy: Beat Streuli et Galerie Erna Hécey, Bruxelles. Photo Philippe de Gobert.

Finalement, c'est avec ces techniques et ces mises en scène que Beat Streuli finit par accentuer la présence des habitants, en particulier de Bruxelles. Un réalisme qui semble tracer une voie singulière dans l'histoire de la photographie, entre distance objective et expression. Streuli se situerait lui-même dans la continuité des Becher ou de la nouvelle objectivité allemande – on pense notamment aux portraits anonymes de Thomas Ruff – mais la clarté de ses vues géantes de la vie moderne, entre photographie et cinéma, lui permet également de nous offrir des images « justes » – intéressantes à comparer, par exemple, à celles d'un Jeff Wall – des images au plus près du naturel, mais par le biais de procédés artificiels, et où s'exhibe, anoblie et presque héroïsée, la diversité ethnique et culturelle de Bruxelles [2].

L'aura donnée à la population cosmopolite de la capitale belge tranche effectivement avec les idées reçues sur cette ville européenne. La Bruxelles de Streuli, loin de l'image terne, grise et finalement désincarnée, déréalisée, de celle véhiculée par les médias, est une Bruxelles du *melting-pot* que chacun pourra reconnaître en s'y promenant. Un peu comme si, en opérant une forme de retard sur image, en ralentissant leur flux, ce qui s'impose en premier plan devait non seulement récuser l'imagerie dominante – d'une ville technocratique et engluée dans un cloisonnement identitaire bipartite – mais encore donner *figure* à la complexité et la diversité comme principales qualités de la ville Monde où se côtoient les cultures, les visages, les différences. Un retard en somme, qui produirait une véritable mise à plat de l'urbanité et de sa réalité. ●

1 – Beat Streuli, MAC's Grand Hornu, exposition du 29 juin au 19 octobre 2008

2 – C'est d'ailleurs exclusivement à cette partie de l'exposition qu'est consacré le catalogue coproduit avec les éditions JRP Ringier sous le titre *BXL*, juillet 2008, ISBN: 978-3-905829-79-2

[www.beatstreuli.com]
[www.mac-s.be]

PORTES OUVERTES DES ATELIERS D'ARTISTES
ARTISTS OPEN STUDIOS

17-19 octobre 2008 – 17-19 October 2008

As part of

the 2008 edition of Open Studios, the Département du Nord gave 50° nord "carte blanche" (free rein) for the duration of this "contemporary art festival" to suggest visits and encounters in some of its member-structure venues in order for the public to discover the various exhibitions on show. Walks were then devised, with tours, convivial moments and available shuttles. Over 1000 people attended the network structures at the event, including more than 200 – general public and specific audiences (students, persons undergoing rehabilitation) – in the context of the course and appointments.

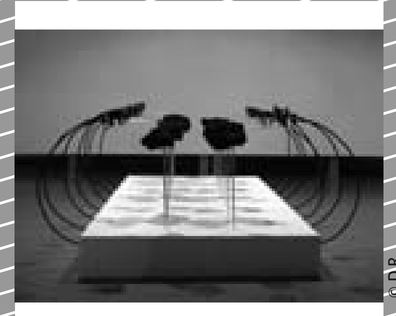
Dans le cadre

de l'édition 2008 des Portes ouvertes des ateliers d'artistes, le Département du Nord a laissé « carte blanche » à 50° nord pour proposer, le temps de cette « fête de l'art contemporain », des parcours et des rencontres dans certains lieux du réseau afin d'y découvrir les expositions programmées. Des promenades ont alors été imaginées, avec des visites commentées, des moments conviviaux et la mise à disposition de navettes. Plus de 1000 personnes ont fréquenté les structures du réseau lors de l'événement, dont plus de 200 – grand public et publics spécifiques (étudiants, personnes en réinsertion) – dans le cadre des parcours et rendez-vous.



© D.R.

Belinda Annaloro, Crottes-surprises.



© D.R.

Coal : « *Black Noise* », Cléa Coudsi & Eric Herbin, 2008.



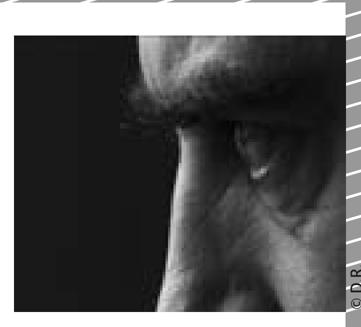
© D.R.

Vue de l'exposition « Diplômés 2008 », ERBA de Valenciennes.



© Elsa Gaudefroy-Demombynes

Elsa Gaudefroy-Demombynes, *Intime(s) Conviction(s)*, 2008.



© D.R.

Intuitions éphèmères, Dilip Varma, vidéo, 2008.



© D.R.

Latence, Hervé Robillard, vidéo, 2008.



© D.R.

Sébastien Vial, Grand Z, 2008.



© D.R.

Atelier de Sébastien Vial, EPSM d'Armentières.

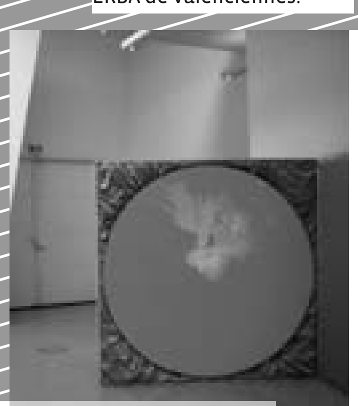

© Dimitri Vazemsky

Vue de l'atelier de Dimitri Vazemsky dans le cadre de son projet « *Niveau Zéro de l'Écriture* ».


© D.R.

Géraldine Herbomel, *Flûtes à Champagne*, 2008, ERBA de Valenciennes.


© Maud Le Garzic


© Maud Le Garzic

Vue de l'exposition *Diplômés 2008* à la Galerie Commune, Mathilde Lavenne, Lionel Decamps, 2008.


© Maud Le Garzic

© Maud Le Garzic

Vue de l'exposition *Pierre-Yves Bohm*, Musée des Beaux-arts de Tourcoing, 2008.


© D.R.

Vincent Herlemont, *Vous êtes ici*, Sin-le-Noble, 2008.



© Virginie Grahovac

Virginie Grahovac, *Arrière boutique.*

ARTISTES PRÉSENTÉS / PARTICIPATING ARTISTS

Belinda Annaloro
Laurent Bacquet
Claudia Betzin
Pierre-Yves Bohm
Christelle Chevallereau
Anthony Danet
Grégory Dufour
Virginie Grahovac
Jacqueline Gueux
Vincent Herlemont
Aurélien Imbert
Jessika Laranjo
Vincent Legallois
Patrice Lemarié
Christelle Mally
Delphine Mazur
Johan Muyle
Loïc Parthiot
Aurélie Ryckewaerde
Hervé Robillard
Olivier Soulerin
Dilip Varma
Sébastien Vial
Dimitri Vazemsky
ainsi que les artistes du projet COAL et les diplômés des écoles d'art de Tourcoing et Valenciennes / as well as the artists from the COAL project and graduates from Tourcoing and Valenciennes art schools

STRUCTURES PARTICIPANTES / PARTICIPATING STRUCTURES

La Plate-forme à Dunkerque, la résidence d'artistes du Vivat à l'EPSM d'Armentières, la MJC Maison des arts à Sin-le-Noble, La chambre d'eau au Favril, l'Ecole Supérieure des Beaux-arts de Valenciennes, cent lieux d'art à Liessies, le Musée Matisse au Cateau-Cambrésis, la Galerie Chatiliez, le Musée des Beaux-arts et l'École Régionale Supérieure d'Expression Plastique à Tourcoing, le Bureau d'Art et de Recherche à Roubaix et artconnexion à Lille.

FAIRE SA LESSIVE | DOING YOUR LAUNDRY
CHRISTELLE CHEVALLEREAU

Résidence en territoire – Artist Residency on the territory at | La chambre d'eau (Le Favril)

In October 2008, Christelle Chevallereau, a young art graduate from Valenciennes Fine Art School, was invited to become artist in residence at the Chambre d'Eau. The residency was created in direct response to the Moulin des Tricoteries, both as a place and with regard to its industrial history. The 50° nord network wanted to be involved as a partner in this project, following on from the *Watch This Space* #4 Young Creator Event.

The three-day exhibition provided the opportunity to see the outcome of the residency, in the form of an in situ installation. The encounter with the public was facilitated by the previous encounters that had taken place as part of the Artists' Open Studios jointly organised by the Département du Nord and 50° nord.

The mill, a 'place-machine', clearly identified by its valuable usage and its rural location, was brought to life again centred around its "chambre d'eau" ('water chamber'), the 'engine' of the place. Christelle Chevallereau provides a domestic dimension with the installation of a bathtub, itself a water chamber that could very easily be turned into a machine, for doing the washing for instance. The artist seeks to point out that we too can become machines by inventing autonomous bodily processes in relation to artefacts such as robots, washing machines and other dry cleaners. She built a complex wooden construction relating to the mill and installed it on the bathtub like the roof of a house. Objects and inhabited spaces, constructed and made into artefacts, interest Christelle Chevallereau in so far as they are the traces and mediums of subjective projections and ideological pre-suppositions. The making, combining and transforming of them enables her to create unexpected things that throw into question the perceptions we project onto them.

"My sculptures transcribe a wounded affect arising from a mismatch of the psyche and the body. 'A lost essence' explains this mismatch. This question traverses my entire artistic output. This loss is a political phenomenon, one that is essentially capitalist, with underlying colonialist origins. I question spaces of personal projection, objects or existing architecture which are like so many mental structures awaiting dissection."

En octobre 2008, La chambre d'eau a accueilli Christelle Chevallereau, jeune plasticienne diplômée de l'École Supérieure des Beaux-arts de Valenciennes, pour une résidence de création directement en écho au lieu et à l'histoire industrieuse du Moulin des Tricoteries. Le réseau a souhaité s'engager comme partenaire de ce projet dans la continuité de *Watch This Space* #4 événement jeune création.

Les trois jours d'exposition furent alors l'occasion de voir la restitution de la résidence, une installation *in situ*. La rencontre avec le public a par ailleurs été favorisée par l'organisation de rendez-vous à l'occasion du partenariat de 50° nord avec les *Portes ouvertes des ateliers d'artistes* du Département du Nord.

Le moulin, lieu-machine, hautement marqué par sa valeur d'usage et son implantation rurale, est réactivé autour de sa « chambre d'eau », à savoir l'espace du moteur. Christelle Chevallereau en donne une traduction domestique : l'installation d'une baignoire, elle aussi chambre d'eau qui peut très bien devenir elle-même un appareil, à faire des lessives par exemple. L'artiste s'attache à pointer du doigt les engins que nous pouvons devenir nous-mêmes en inventant des processus corporels d'autonomie vis-à-vis d'artéfacts tels les robots, machines à laver et autres pressings. Elle construit une pièce de menuiserie complexe en rapport avec le moulin et l'installe sur la baignoire, comme le toit d'une maison. Les objets et les espaces habités, construits, artéfactuels, intéressent Christelle Chevallereau en ce qu'ils sont les traces et supports de projections subjectives et de présupposés idéologiques. Les fabriquer, les combiner ou les transformer lui permet de créer des inattendus qui questionnent les représentations que l'on projette en eux.

« *Mes sculptures transcrivent un affect lésé, dû à une inadéquation entre la psyché et le corps.* " Une essence perdue " *expliquerait cette inadéquation. Cette question traverse tout mon travail artistique. Cette perte est un phénomène d'ordre politique. C'est notamment une politique capitaliste avec des origines colonialistes qui l'aurait engendrée. J'interroge des espaces de projections personnelles : des objets ou des architectures existants qui sont autant de structures mentales à décortiquer* ».

[www.lachambredeau.com]



Christelle Chevallereau, *Faire sa lessive*, 2008.

Christelle Chevallereau reveals some of the preparatory drawings for the project, as part of the 'carte blanche', a free project in *50° nord contemporary art review*. | Christelle Chevallereau dévoile en partie les dessins préparatoires au projet, dans le cadre de la carte blanche offerte par *50° nord revue d'art contemporain*. [voir page 165]

NATHALIE PIERRON

The Moerman virus

Following on from *Connectingthings I* and *II* (in his Paris and Brussels galleries) and *Tokyotransconnecting* (at the Musée des Beaux-arts in Calais) in 2007, Jean-Luc Moerman has come up with *Connecting Everything*, a retrospective – his first – bringing together fifteen years of practice, including works from his earliest days as an artist. Yesterday and today: *Connecting Everything* also links Moerman to B.P.S.22. The gallery's regulars are already familiar with this Brussels' artist thanks to his *in situ* work there in 2001 entitled *Hybride poly-directionnel à usages multiples* ('Multi-directional Multi-purpose Hybrid'), a gigantic mural decorating the peristyle entrance of the contemporary arts centre of Hainaut Province. This exhibition also marks his return to Charleroi, in the footsteps of the first mural adaptation of his motifs that subsequently earned him an international reputation, from Brussels and Paris to Japan and the United States.

The start of the exhibition, divided into two "scenes", straightaway illustrates the central role of automatic drawing and motifs in his œuvre. Throughout the exhibition, these drawings are found repeatedly in the abstract and organic forms that the artist has reproduced on a wide range of supports and on different scales, producing an effective dynamic visual energy in the paintings, objects and installations. Born in 1967 – the year in which The Who sang *Tattoo* – Jean-Luc Moerman began drawing with his father's Rotring pens. This became a habit, creating black lines shaping empty spaces, curved shadows evolving into circumvolutions, twisted shapes, and then more complex, angular shapes. Neither exactly the same nor different, they became his trademark, just like Buren with his stripes and Toroni with his brush-marks. Moerman undoubtedly used them to incorporate the motifs of his environment, comic strips and graffiti at first, and then mangas, cartoons, science fiction, techno-culture and biotechnology. But they are also reminiscent of Jean Dubuffet's *L'Hourloupe*, as is this robot, *Zoloat* (2007) which is also a humorous reminder of Clochepote, the monumental sculpture by the master of Art Brut.

Taken from Moerman's many sketchbooks on show in the exhibition, these trials of form constitute an infinite repertoire, crossing over with other trials, this time of supports and texture. Thus Moerman's "virus-painting", as Pierre-Olivier Rollin calls it, contaminates everything, from the canvas to the wall, from stickers to cars, from Japanese prints to the sample of Bayeux lace, from American and Korean magazines to Japanese robots and the stuffed tiger, from the Longchamp

Jean-Luc Moerman, vues de l'exposition Jean-Luc Moerman, *Connecting Everything*, B.P.S.22, septembre 2008. © Leslie Artamonow



Christelle Chevallereau

« Le lieu de La chambre d'eau m'a tout de suite intéressée car l'espace d'exposition est à l'antithèse du « white cube ». Au cours de mon cursus, j'ai conçu des installations dans des endroits variés : une ancienne demeure, un grenier, une galerie. Cependant, l'histoire du lieu était beaucoup moins perceptible ou moins mise en avant qu'à La chambre d'eau.

La chambre d'eau étant un ancien moulin à eau, à savoir une véritable machine, j'ai voulu réactiver cette mémoire.

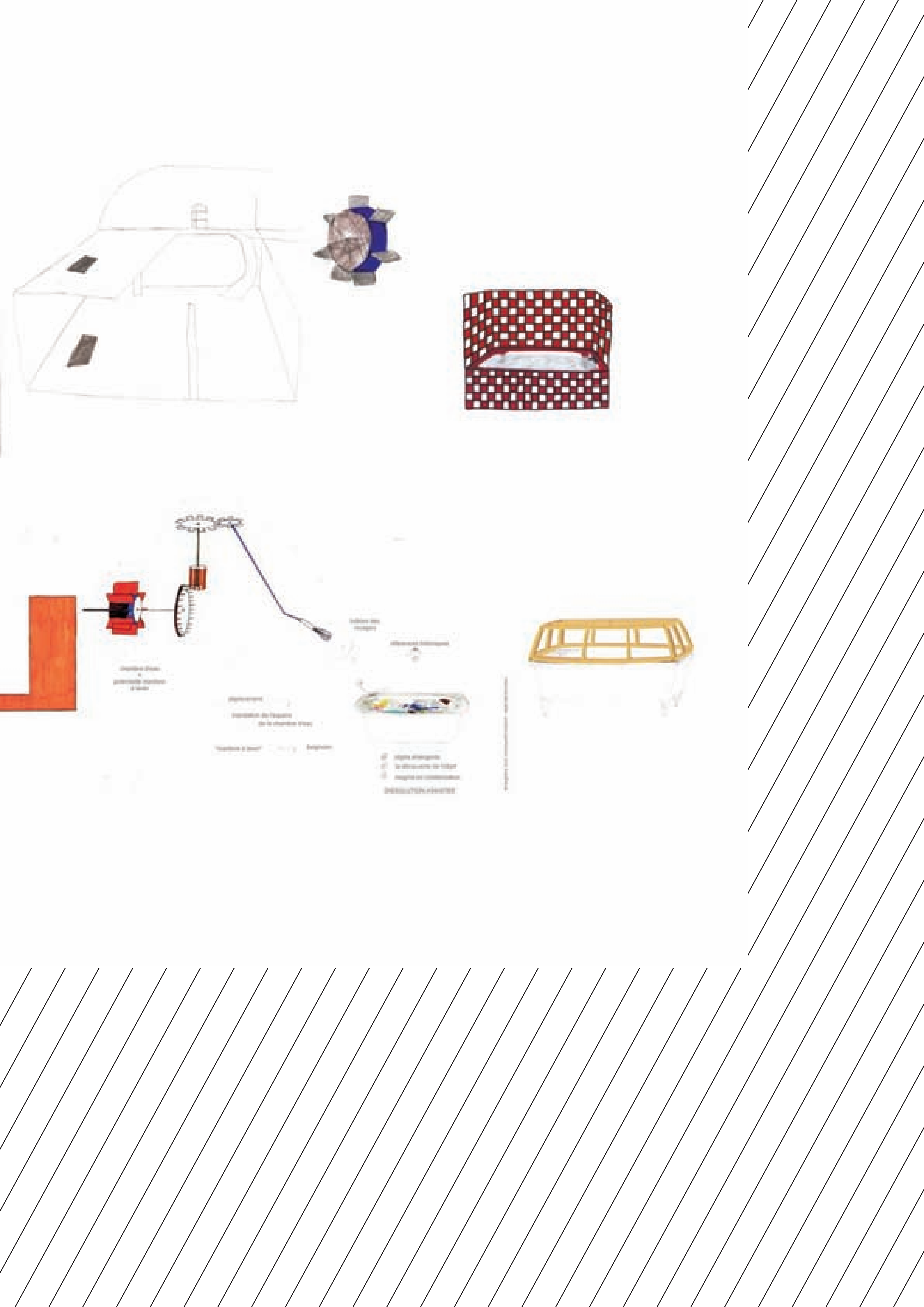
Je me suis concentrée sur le moteur du moulin, c'est-à-dire la roue motrice sur son axe qui se situait précisément dans la chambre d'eau. J'ai décidé de traduire l'espace du moteur en un objet contemporain du quotidien, une baignoire. La baignoire fait office de machine à laver, en laissant du linge tremper dedans. Une structure en bois s'apparentant à la charpente d'un toit constitue la partie supérieure de l'objet-baignoire. La baignoire devient alors un objet hybride faisant référence à la « tête » du moulin et à son moteur. L'installation se compose de l'objet sculptural en vis-à-vis avec une vidéo, diffusée sur un moniteur posé au sol. La vidéo présente le dégorgement progressif de vêtements dans l'eau d'une baignoire ».

"The location of La chambre d'eau (water room) interested me from the very begining, because the exhibition space is the antithesis of the 'white cube'. During my studies, I produced installations in different kinds of places: an old house, a granary, a gallery. However, the history of the place was much less noticeable or less emphasised than it was at La chambre d'eau.

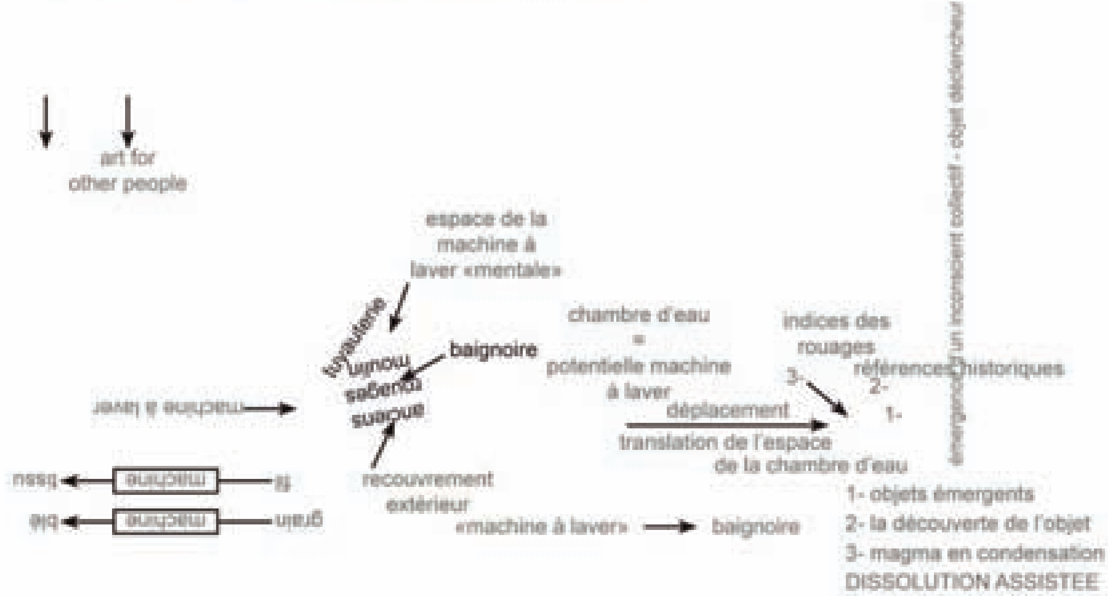
La chambre d'eau is an old watermill, a real machine; thus I wanted to reactivate that specific memory.

I focused on the engine of the mill, i.e. the wheel on its axis which precisely was in the water chamber. I decided to bring the engine space into a contemporary familiar object, a bath. The tub acts as a washing machine, leaving clothes soaking in it. A wooden structure resembling the structure of a roof constitutes the upper part of the object-bath. The bathtub then becomes a hybrid artefact referring to the "head" of the mill and to its engine. The installation consists of the sculptural object in front of a video shown on a monitor on the ground. The video shows the staining of clothes in a water bath".









art for
other people
espace de la
machine à
laver «mentale»
tuyauterie
moulin
rouages
anciens
baignoire
machine à laver
fil
machine
tissu
grain
machine
blé
recouvrement
extérieur
chambre d'eau
=
potentielle machine
à laver
déplacement
translation de l'espace
de la chambre d'eau
indices des
rouages
références historiques
3-
2-
1-
émergence d'un inconscient collectif - objet déclencheur
«machine à laver» baignoire
1- objets émergents
2- la découverte de l'objet
3- magma en condensation
DISSOLUTION ASSISTEE





Jean-Luc Moerman, *Out of time*, 2008, (Ford Mustang), production Province de Hainaut, Courtesy Galerie Rodolphe Janssen (Bruxelles), à l'arrière-plan *Hybridoreflex*, 2008. © Leslie Artamonow

LE VIRUS MOERMAN

Après *Connectingthings I et II* (dans ses galeries de Paris et Bruxelles) puis *Tokyotransconnecting* (au Musée des Beaux-arts de Calais) en 2007, l'artiste Jean-Luc Moerman propose *Connecting Everything*, une exposition qui « relie tout » comme son titre l'indique, à commencer par ses œuvres depuis le début de sa carrière. Quinze années de pratique réunies en une rétrospective en somme, la première qui lui ait été proposée. Hier et aujourd'hui : *Connecting Everything* relie aussi Moerman lui-même au B.P.S.22. En effet, les habitués du lieu connaissent déjà l'artiste bruxellois grâce à son intervention *in situ* de 2001 intitulée *Hybride polydirectionnel à usages multiples*, une gigantesque peinture murale ornant de façon permanente le péristyle d'entrée de l'espace de création contemporaine de la Province du Hainaut. Cette exposition marque ainsi son retour à Charleroi, sur les traces de sa première expérience d'adaptation murale de ses motifs qui lui valut ensuite de Bruxelles à Paris, de l'Europe au Japon ou bien aux Etats-Unis, le succès international qu'on lui connaît aujourd'hui.

L'entrée dans l'exposition – organisée en deux « tableaux » – met d'emblée en évidence la place centrale du dessin automatique et de ses motifs dans son activité. Tout au long de la visite, ces dessins demeurent ensuite sans cesse identifiables dans les formes abstraites et organiques que l'artiste décline sur une incroyable diversité de supports et à différentes échelles pour produire une énergie visuelle tout à fait dynamisante dans des tableaux, des objets ou des installations. Né en 1967 – l'année où le groupe The Who chantait *Tattoo* – Jean-Luc Moerman aurait débuté le dessin avec les Rotrings de son père. Ce geste devient quotidien, producteur de traits noirs modulant des espaces vides, de cernes courbes évoluant en circonvolutions, en torsions, puis en formes plus anguleuses et complexes. Ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres, elles sont devenues sa marque de fabrique, comme les rayures d'un Buren ou les empreintes de pinceau d'un Toroni. Moerman incorpore sans doute avec elles les motifs de son environnement : de la BD, du tag ou du graffiti au départ, puis des mangas, des dessins animés, de la science-fiction, de la techno-culture ou de la biotechnologie. Mais il rappelle aussi l'*Hourloupe* de Jean Dubuffet, auquel fait également écho ce robot noir et blanc *Zoloat* (2007), évoquant par ses dimensions et non sans humour le *Clochepote* du maître de l'art brut.

Car sortis des nombreux carnets de Moerman montrés dans l'exposition, ces essais de formes constituent un répertoire infini et croisent très vite d'autres essais – de supports et de textures, ceux-là. Ainsi la « peinture-virus » de Moerman, comme la nomme Pierre-Olivier Rollin, contamine tout : de la toile au mur, des autocollants aux voitures, des estampes japonaises à l'échantillon de dentelle de Bayeux, des magazines américains ou coréens aux robots japonais

→

→

bag to the Eddy Merckx bicycle, from Christ to a knight in armour, and so on. Grouped under the label of reference-mixing, this work also merits the name for its choice of supports; indeed, one of its great qualities is that it speaks to such a wide public; everyone can find something in it, be they lovers of Japanese culture, triceratops, visionary architecture, symplectic geometry, straightforward bicycling, art, obviously, or techno-science.

This cross-over of activities, with hints of Sylvie Fleury's recent work – notably the Ford Mustang – where drawing becomes a tattoo, is also linked to the work of Jean-Luc Verna. Overrunning the bodies of well-known figures and top models, faces taken from the media (Poutine, Bush, Mahmoud Ahmadinejad, Barack Obama) and mass culture (Yoda), Jean-Luc Moerman's motifs are found everywhere, on both people and objects. In an astonishing mural of work on paper, the artist reveals not only his interest in Maori tattoos and calligraphy, but also in collusion, both *high and low*. In addition to unexpected encounters between Pamela Anderson and Christ, Sharon Stone and "Ségolène", there are reproductions of works by David, Velasquez, Botticelli, Ingres and Schiele, tattooed as is right and proper. The spectators, in turn, can also be tattooed if they choose to follow up the exhibition with a visit to the Incise Window and its neighbour Bob the Tattoo, in the middle of Charleroi.

By contaminating the town, *Connecting Everything* reminds us of Moerman's early works which involved placing stickers all over the place, especially in those places where his bicycle chose to take him. Or perhaps it comes from his passion for the utopian architecture and problematics of "connected isolation" of an architect such as Thom Mayne, one of whose most famous texts happened to open with this Italo Calvino quote: "If a straight line is the shortest distance between two fated and inevitable points, digressions will lengthen it; and if these digressions become so complex, so tangled and so tortuous, so rapid as to hide their own tracks, who knows – perhaps death may not find us, perhaps time will lose its way, and perhaps we ourselves can remain concealed in our shifting hiding places." (Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, 'Quickness').

With Moerman, as it happens, the hybrid, complex form has penetrated our "hiding places". From his early stickers to his recent chrome objects (*Triceratops*, 2007), and without any formal training, he has multiplied his tracks. So much so that his work, quite unlike that of any other artist, today makes use of very "classical" forms of contemporary art like the canvas and large format drawings (*Nano Hybrid* 2004, the *Déshumanisation Multidirectionnelle*, 1997-2000), lacquered aluminium (*Connectingthings*, 2006), a tinted and silkscreen-printed mirror (*Hybridoreflex*, 2008), the ready-made (with *La Roue qui tourne*, 2008) and neon-lit coloured Plexiglas *(Hybridoreflexs, Psycho-Sid* and *Nasty Rabbit* dating from 2005). For some reason spectators still seem to prefer his "virus painting" in the annex of the main hallway of B.P.S.22.

The second "scene", *Athletic Painting* (2008), crowned by the three-dimensional work *Atomic Hybrid Space* (originally created for the Atomium in Brussels in 2006), is undoubtedly the highlight of the exhibition. This spectacular abstract surface of colourful fluorescent paint covers over 3,000 m² from floor to ceiling. It is therefore only visible in the light of black light. Lucky are those who, from then on, penetrate its dense network of fluorescent shapes, its hybrid space midway between the real and the virtual, this "virus painting" modelling that superbly echoes, from within, that which has adorned the exterior facade of B.PS.22 since 2001. Are we, in turn, contaminated by the Moerman virus? And are we able to remain hidden in this shifting hiding place? ■



Jean-Luc Moerman, *Jésus-Christ*, 2007. Dessin à l'encre sur polyester, 160 x 50 x 30 cm, Courtesy Galerie Suzanne Tarasiève (Paris). © Leslie Artamonow



Jean-Luc Moerman, *Zoloat*, 2007. Polyester, peinture carrosserie, 340 x 270 x 80 cm, Courtesy Galerie Rodolphe Janssen (Bruxelles), Galerie Suzanne Tarasiève (Paris). © Leslie Artamonow

et au tigre empaillé, du sac Longchamp au vélo Eddy Merckx, du Christ à un chevalier en armure, etc. Placée sous le signe du mixage des références, cette œuvre l'est aussi dans le choix des supports, et c'est l'une des grandes qualités de ce travail d'ailleurs que de s'ouvrir à un large public où chacun pourra y trouver son compte, passionné de culture japonaise, de triceratops, d'architecture visionnaire, de géométrie symplectique, de vélo simplement, d'art évidemment, ou de techno-science.

Cette traversée d'activités, aux récents accents d'une Sylvie Fleury – on pense notamment ici à la Ford Mustang –, où le dessin s'affirme tatouage, n'est pas sans lien avec celle d'un Jean-Luc Verna. Envahissant des corps de personnalités ou de top-modèles, des visages tirés des médias (Poutine, Bush, Mahmoud Ahmadinejad, Barack Obama) et de la culture de masse (Yoda), les motifs de Jean-Luc Moerman se répandent toutefois partout, sur les gens comme sur les objets. L'artiste, dans un étonnant ensemble mural de travaux sur papier, trahit d'ailleurs son intérêt non seulement pour le tatouage Maori et la calligraphie, mais encore pour les collusions *high and low*. À la rencontre inattendue de Pamela Anderson et du Christ, de Sharon Stone et de « Ségolène », s'ajoutent en effet des reproductions d'œuvres de David, Vélasquez, Botticcelli, Ingres et Schiele, tatouées comme il se doit, et comme pouvaient l'être à leur tour les spectateurs s'ils choisissaient de poursuivre l'exposition par la visite de la vitrine Incise et de son voisin Bob au cœur de la ville de Charleroi.

En contaminant la ville, *Connecting Everything* se souvient des premières réalisations de Moerman : la création d'autocollants plaqués un peu partout, et surtout là où acceptait de l'amener son vélo. À moins que cela ne soit de sa passion pour l'architecture utopiste et les problématiques de « l'isolement connecté » d'un architecte comme Thom Mayne, dont l'un des textes les plus célèbres s'ouvrait d'ailleurs sur cette citation d'Italo Calvino : « Si la ligne droite est la distance la plus courte entre deux points désignés et inévitables, tout écart l'allongera ; et si ces écarts deviennent si complexes, si emmêlés, si tortueux, et si rapides même, qu'ils vont jusqu'à faire disparaître leur propres traces, qui sait ? Peut-être la mort ne nous trouvera-t-elle pas ? Peut-être le temps se perdra-t-il en chemin ? Et peut-être pourrons-nous continuer à rester dissimulés dans nos cachettes changeantes ? » (Italo Calvino, *Six mémos pour le siècle à venir*).

Avec Moerman précisément, la forme hybride et complexe a pénétré nos « cachettes ». Depuis les premiers stickers jusqu'aux récents objets chromés (*Triceratops*, 2007), cet artiste, sans formation académique, en a démultiplié les traces. Au point que son œuvre tout à fait unique compte aujourd'hui parmi ses véhicules des formes très « classiques » de l'art contemporain comme la toile et le dessin grands formats (*Nano Hybrid*, 2004 ; le *Déshumanisation Multidirectionnelle*, 1997-2000), l'aluminium laqué (*Connectingthings*, 2006), le miroir teinté et sérigraphié (*Hybridoreflex*, 2008), le ready-made (avec *La Roue qui tourne*, 2008) ou bien encore le plexiglas coloré éclairé de néons (*Hybridoreflexs, Psycho-Sid* et *Nasty Rabbit* de 2005). Allez savoir pourquoi le spectateur leur préfère sa « peinture-virus » occupant l'annexe au hall principal du B.P.S.22 ?

Le deuxième « tableau » *Athletic Painting* (2008), couronné de l'œuvre en trois dimensions *Atomic Hybrid Space* (réalisée initialement pour l'Atomium de Bruxelles en 2006), est à n'en pas douter le clou de l'exposition. Recouvrant l'espace du sol au plafond, cette surface abstraite et colorée tout à fait spectaculaire, de plus de 3000 m², a été réalisée à la peinture fluorescente. Elle ne se laisse donc voir qu'à la lumière de la *black light*. Bienheureux sont dès lors ceux qui pénètrent son dense réseau de formes fluo, son espace hybride à mi-chemin entre réel et virtuel, cette modélisation de « peinture-virus » qui fait magistralement écho, à l'intérieur, à celle placée depuis 2001 en façade du B.PS.22, à l'extérieur. Sommes-nous contaminés à notre tour par le virus Moerman ? Et pourrions-nous continuer à rester dissimulés dans cette cachette changeante ? ●

[http://bps22.hainaut.be] [www.incise.be]

NICOLAS SURLAPIERRE

OCD: obsessive contemporary disorder or monographs



Dead Kennedys, pochette de l'album *Frankenchrist*, 1985. © D.R.

When was the last time you read a monograph? There's nothing awkward or embarrassing about the question. Nevertheless, the frenetic activity within the field of contemporary art publishing covers up as best it can a malaise or more precisely a notion of the monograph that is ill at ease with obsolete standards. One-man shows are seized upon as opportunities to publish not only exhibition catalogues but also all manner of monographs, more or less conscientiously put together, that, on occasion, leave the reader feeling both gloomy and perplexed. The history of contemporary art is less in search of an author than of a genre. Writing a monograph without it being tied in to an exhibition is akin to an act of resistance within the publishing world, even if its chances of success make it somewhat discouraging. That kind of monograph can afford to take its time, no longer dependent upon works of art on display; and by becoming a book resembling what a monograph should be, it is granted a longer life than any exhibition or indeed than the lifespan of the artist himself. However, business plans don't really agree with voids, books for books' sake, or a monograph circulating all on its own in the world on the basis of somewhat vague theories.

It should be possible to resort to statistics to find out the number of monographs published, their link with current shows and the main publishers willing to take such a risk. Pierre Bourdieu would no doubt emerge superbly, but such a study, with so much at stake, does not yet exist. Not only has it not yet been undertaken, but it would almost certainly have neither the time nor the place to branch off into this kind of discussion, although it should obviously and deliberately agree to set itself up in opposition to sociology (which does not mean it's automatically against Bourdieu, for that would be meaningless), to reflexes that become mannerisms, and to stereotypical turns of phrase punctuating the artist's career, and to OCDs (obsessive behavioural disorders) that,



Photogramme d'*Arizona Dream*, film d'Émir Kusturica, 1992.

TOC : troubles obsessionnels du contemporain ou les monographies

Depuis quand avez-vous lu une monographie pour la dernière fois ? La question n'est en rien gênante ni embarrassante. Cependant l'intense activité éditoriale en matière d'art contemporain dissimule comme elle peut un malaise ou plus exactement une conception de la monographie mal à l'aise avec des cadres obsolètes. Chaque exposition monographique est l'occasion de publier, outre le catalogue d'exposition, toutes sortes de monographies plus ou moins assumées, laissant parfois le lecteur aussi maussade que perplexe. L'histoire de l'art contemporain serait moins en quête d'auteurs qu'à la recherche d'un genre. Écrire une monographie en dehors de l'actualité expositionnelle s'apparente à un acte de résistance éditorial même s'il est d'une certaine manière un peu décourageant. La monographie peut ainsi prendre son temps et ne pas rester tributaire des œuvres présentées et en devenant un livre ressembler à ce que devrait être une monographie, elle peut alors vivre une vie plus longue que l'événement et que la vie même de l'artiste. Cependant les stratégies commerciales s'accordent mal du vide, du livre pour le livre, de la monographie seule au monde circulant sur des théories plutôt vagues. Il est certainement possible d'avoir recours aux statistiques pour connaître le pourcentage de monographies, leurs liens avec l'actualité et les principales maisons d'édition qui se risquent à ce pari dangereux. Pierre Bourdieu s'en serait sans doute superbement sorti ; or l'enjeu d'une telle étude n'existe pas encore. Elle n'est pas repérée, elle n'a ni le temps ni la place de bifurquer sur ce type de discours, elle y a bien évidemment pensé et délibérément consenti à s'inscrire contre la sociologie (ce qui ne veut pas dire contre Bourdieu ce qui n'aurait aucun sens), contre les réflexes qui se transforment en tics de langage, contre les tournures de phrases stéréotypées ponctuant le parcours de l'artiste et aux t.o.c (troubles obsessionnels du comportement) qui, de l'œuvre et de l'auteur, ne sait plus bien si le critique d'art écrit sur lui ou pour lui. La monographie, qui répond à une définition simple (une seule écriture sur un seul sujet), exclurait *a priori* un ensemble de textes sur un artiste, toutes

→

→



Tacita Dean, *Lazy Eye*, de la série *Floh*, 2001, © Tacita Dean, Marian Goodman Gallery, New York/Paris, Frith Street Gallery, Londres.

in relation to both the work and the author, would make it unclear whether the art critic was writing about him or for him.

The simple definition of a monograph – one person's piece of writing on a single subject – automatically excludes a collection of texts on an artist, as well as all manner of publications in search of a name. A single text on a single artist, however, does not necessarily constitute a monograph. Examples are numerous and varied. Just as nowadays it is no longer relevant to refer to a contemporary work of art in terms of its medium, even though, in some ways, that would be simpler, so too it's risky to freeze the monograph in a well-defined genre and mechanical definition. Whether this observation benefits the cause of freedom is debateable, but it would surely be even stranger to state that a monograph is only defined by its genre. How does one introduce a new kind of publishing and art historical concept into the medium of one's subject? How does one pretend to be discussing an artist without having a precise aim, to let the here and now of a monograph take shape when nowadays its creation rarely depends on a specific moment of the artist's life or of his critical acclaim? It would be rather biased and fastidious to divide the list of monographs into, on the one hand, those so-called orthodox monographs full of reflexes and mannerisms inherited from a rather weary form of art history that secretly covets a more humorous role and the success of the tabloids and thrillers, and, on the other, all the OCDs.

While this article is not intended to put people's backs up, it can still confer some small, imaginary awards. For instance, *Bordel* is exemplary in that it is disturbing and disturbed, if not round the bend, some would say. And yet it's a true monograph composed like a collection of novellas, made up of 28 testimonies by figures ranging from Johnny Depp to Virginie Despentes, and Pierre Cornette de Saint-Cyr to the canteen lady who seems to say, in her most serious voice: "Good morning Mr. Colombus". Despite the brevity of each text, the success of *Bordel* as a monograph is not due to the fact that it is entirely in sync with the fashion for cultural studies and gender studies, nor that it gives voice to Jean-Michel Basquiat in a way that has nothing to do with an interview and linguistic deviations: "the taxi-driver gave him a right earful". The narrative resembles a song by the *Feelies* or the *Dead Kennedys* recorded in a seedy hotel where you can almost hear the door being slammed by the resident slut who doesn't fall for the little ballad as grating as ice plundered from a whisky soda. *Bordel* scores as a monograph because that which improves it significantly, according to the contributors of the *Fresh Theory*, is the rule whereby the only constraint to which the disorganised monograph must adhere is that of being homogenous.

The monograph on Olafur Eliasson serves as both model and anti-model which, with all the seriousness of a literified circular, resembles an opportunistic scientific study rather more than a monograph. It smacks of jealousy, pride, a combat of Titans and ladybirds, a little of all that perhaps, the whole thing marked by a slightly excessive breathlessness, that of having read everything before having read, having seen and yet of having seen nothing as surprising as crawling over volcanic stones.

Similarly, there's the post-Serra, post Monumenta II model, which is not strictly-speaking a monograph but a sum of picture albums with texts that establishes not so much a critical relationship, nor even less a conscience, but rather a sort of boredom characteristic of something well done, the post-monograph that has scarcely evolved since the 1950s. Nobody is really convinced that this is the right and proper form for these works. It's not so much that the entire exercise is completely useless, for it's pleasant

sortes de publications en quête de nomination. Ne sont pas nécessairement des monographies, un écrit sur un seul artiste. Les exemples sont trop nombreux et hétérogènes. De même qu'il n'est plus si pertinent de parler de l'art contemporain par support, ce qui d'une certaine manière serait plus simple, il est périlleux de figer la monographie dans un genre bien précis et dans une définition machinale. Un tel constat profite-t-il à la liberté ou ne serait-ce pas plus étrange de se dire qu'une monographie ne se définit que dans sa situation au genre qu'elle emploie. Comment introduire un autre type d'imaginaire éditorial et historique dans le support de son sujet ? Comment faire semblant de traiter d'un artiste sans se donner un but bien déterminé, de laisser se construire le présent de la monographie alors qu'elle n'intervient presque plus à un moment précis de la vie de l'artiste ou de la simple reconnaissance critique. La liste serait partiale et bien fastidieuse de répartir d'un côté les vraies monographies, dites orthodoxes, saturées de réflexes et de tics de langages héritées d'une histoire de l'art un peu lasse qui guigne le billet d'humeur et l'audience de la presse people ou du roman noir, de l'autre tous les TOC.

Si un tel article n'est pas là pour se mettre tout le monde à dos, il peut toutefois décerner de petites récompenses imaginaires. Aussi *Bordel* est-il exemplaire parce que dérangeant et dérangé, certains diraient barré. Il s'agit pourtant d'une vraie monographie composée comme un recueil de nouvelles rassemblant 28 témoignages de Johnny Depp à Virginie Despentes, de Pierre Cornette de Saint-Cyr à la dame de cantine qui semble dire au genre dans son sérieux : *Good morning Mr Colombus*. Malgré la brièveté des textes, *Bordel* est une monographie réussie non pas parce qu'elle s'inscrit complètement dans un phénomène de mode des *cultural studies* et *gender studies* et qu'elle prête la voix de Jean Michel Basquiat sous une forme qui n'a rien à voir avec un entretien et des écarts de langage : « le taximan l'a engueulé sévère ». Le récit ressemble à une chanson des *Feelies* ou des *Dead Kennedys* enregistrée dans un hôtel miteux où l'on entend presque la porte claquée par la pute de service qui ne se laisse pas charmer par la petite complainte grinçante comme de la glace pillée dans un whisky soda. *Bordel* fait mouche en tant que monographie car ce qui la réforme grandement revient à poser pour les contributeurs de la *Fresh Theory* la règle selon laquelle la seule contrainte à laquelle la monographie brouillonne doit s'astreindre est l'homogénéité. Celle d'Olafur Eliasson fait figure de modèle et d'anti-modèle, son sérieux de circulaire littérarisée ressemble plus à une note d'opportunité scientifique et d'opportunisme qu'à une monographie. Jalousie, orgueil, combat de titans et de coccinelles, un peu de tout cela peut-être, le tout marqué par un essoufflement un peu démesuré, d'avoir tout lu, avant d'avoir lu, d'avoir vu et de n'avoir rien vu pourtant d'aussi surprenant que de crapahuter sur des pierres volcaniques. De la même manière, il y a eu un après Serra, après la *Monumenta II*, qui n'est pas à proprement parler une monographie mais une somme d'albums d'images avec des textes instaurant non pas une relation critique, encore moins une conscience mais une sorte d'ennui caractéristique de la chose bien faite, la post-monographie qui finalement n'a pas tellement évolué depuis les années 1950. Personne n'est tout à fait convaincu qu'il puisse s'agir des bonnes et dues formes à donner à ces ouvrages même si le travail ne peut pas être complètement inutile, le feuilletage est agréable, mais ce type de livres, sans doute pour reprendre quelque chose qui a été écrit cent fois par



Jean-Michel Basquiat, *Sans titre*, 1985. Mine de plomb, pastel gras à la cire et pastel gras à l'huile sur papier vélin blanc, 75,2 x 106,2 cm, S.D.R.C. : Basquiat 85, André Morin © Adagp

→

→

enough to flick through, but, at the risk of repeating what's already been said a hundred times, this kind of book is not made for reading. It would be puerile to call such publications picture books or coffee-table or Christmas-present books for the perfect son-in-law (*gendre* in French), an anagram of the word 'gender', which, more than a husband, is a discipline that does not, in the present case, waver between masculine and feminine. There would therefore appear to be sexist monographs that address one or the other sex in perfectly good faith. The cover looks good next to *Hôtel & Lodge* or *Architectural Digest* and a recent Nimba mask, even if all that smells of sociology or the findings for an incisive, cutting article. You're better off opting for the impressive, more crossbred editorial policy of *Vanity Fair* that puts every artist in his place.

The best monograph, which met with solid critical acclaim, is a small inexpensive book (3 euros) on Claude Closky, *Closky – Queue du bonheur* ('Closky – Pure Joy') that, from beginning to end, transformed the monograph as a multiple into multiple forms of monographs. "Seven bodies at the foot of eight ladders / *Climb at your own risk*" repeated the sentence, and like the ironic writing of a loving satire and a satyr of contemporary art: "Eve decorated her genitalia with 100% natural petals. Coleman watched her do so." With this, contemporary art makes fun of petals, for those who recall Paul-Armand Gette's installation and the schoolboyish conceptual association of underwear and a rose petal for hiding a fragment of the amorous landscape and the metaphor of inkjet printing. It's equally interesting to recall the James Coleman piece at Documenta XII, which described a world not in ruins but ruined, strangely cinematographic despite the disposition and theatrical protocol in which Harvey Keitel advanced, speaking to himself, as if in shock, seeking a readymade answer to the loneliness of these places saturated by the trace and absence of art. This day-after monologue did not belong to the theatre, nor to an artist in search of an author. Rather, it was closer to Al Pacino's legendary adaptation of *Richard III* where notions of inferiority complexes and complexity came together, leaving no field of knowledge untouched.

The monograph, on the other hand, is over-zealous in viewing artists as heroes. Michel Butor finds an original solution in a recent and true monograph entitled *Comment écrire pour Jasper Johns* ('How to write for Jasper Johns'). Playing on the difference between a text for him and on him, Butor inserts the nuance between a monograph and a text that in the end does not talk directly nor even poetically about works and artists, information being rather sparse, with no date of birth, no mention of major exhibitions, of associations of ideas or of their absence.

Well-known artists who avoid having anything to do with monographs, their expectations, rules and linear approach, do so because their critical acclaim is already established. Michel Butor is aware of this from the outset with Jasper Johns painting, saying: "I had to find something that would not only please him but also get him going". It's up to authors and art historians and critics to decide whether to write like Hubert Damisch, or Georges Didi-Huberman who, in *Le danseur des solitudes* ('The Dancer of Loneliness'), found a possible solution to dealing with monographs. The text should discuss methods



Dead Kennedys, pochette de l'album *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, 1980. © D.R.

James Coleman, *Retake with Evidence*, 2007. Interprété par Harvey Keitel, Projected Film James Coleman.

d'autres, n'est pas fait pour la lecture. Il serait puéril de qualifier de telles publications de livres d'images ou d'ouvrages pour tables de salon ou de cadeau de noël pour un gendre idéal, anagramme de *gender* qui, plus qu'un mari, est une discipline n'oscillant pas dans le cas présent entre masculin et féminin. Il y aurait donc des monographies sexistes qui s'adressent à l'un et l'autre sexes avec une parfaite bonne foi.

La couverture est du meilleur effet à côté d'*Hôtels & Lodge* ou *Architectural Digest* et d'un masque Nimba récent, même si tout cela sent la sociologie ou le constat pour un article incisif et piquant. Autant préférer le cadrage redoutable et plus métissé de Vanity Fair qui rappelle chaque artiste à sa condition. La meilleure sur Claude Closky qui a les reins de la fortune critique bien solide, est un petit livre bon marché (3 euros) *Closky – Queue du bonheur* qui, de l'*incipit* à la chute, a transformé la monographie en tant que multiple en multiples formes de monographies. « Sept corps au pied de huit escabeaux / *Climb at your own risk* » répétait la sentence et comme une écriture ironique d'une satire aimante et d'un satyre de l'art contemporain : « Ève décora son sexe de pétales cent pour cent naturels. Coleman la regarda faire. ». L'art contemporain se joue alors des pétales pour ceux qui peuvent se souvenir de l'installation de Paul-Armand Gette et de l'association de potache du conceptuel entre une petite culotte et un pétale de rose pour cacher un fragment du paysage amoureux et la métaphore de l'impression jet d'encre. Il aurait tout intérêt à se souvenir de la pièce James Coleman à la dernière *Documenta XII*, qui décrivait un monde non pas en ruines mais ruiné, étrangement cinématographique malgré le dispositif et le protocole théâtral dans lequel Harvey Keitel avançait, parlant tout seul, comme s'il était choqué et cherchait autour de lui une réponse toute faite à la solitude de ces lieux saturés par les traces et les absences de l'art. Ce monologue du jour d'après n'appartenait pas au théâtre ni à un artiste en quête d'auteur et il était plus proche de la légendaire adaptation de *Richard III* d'Al Pacino où les idées de complexes (d'infériorité) et de complexité se rejoignaient pour ne plus laisser indifférent aucun domaine du savoir. Or la monographie a trop tendance à considérer les artistes selon les dispositions du héros. Michel Butor s'en sort d'une façon originale dans une récente et réelle monographie intitulée *Comment écrire pour Jasper Johns*. En jouant sur la différence entre un écrit pour lui et sur lui, Butor introduit la nuance entre une monographie et un texte qui finalement ne parlerait pas directement ou alors poétiquement des œuvres et des artistes, les renseignements sont plutôt rares, pas de date de naissance, aucune mention des principales expositions, des associations d'idées ou de leur absence.

Les artistes reconnus qui boudent la monographie, ses attendus, ses règles et sa linéarité le font parce que leur fortune critique est faite. Michel Butor le sent au moment d'aborder la peinture de Jasper Johns et qu'il décrit ainsi son projet : « il fallait trouver quelque chose qui pût non seulement lui plaire mais le mettre en branle ». Aux auteurs et aux historiens de l'art ou critiques de se dire qu'ils ont à écrire après Hubert Damisch, après Georges Didi Huberman qui, dans *Le danseur de solitude*, a trouvé une des solutions possibles à la monographie. Le texte devra dire en les tressant des méthodes et des moyens qui n'ont pas été dits ou qui n'ont pas été écrits depuis des années. La soligraphie correspondrait à l'équilibre fragile qu'il reste à trouver autant qu'un type d'écrit à inventer. Les critiques qui se satisferaient amplement de ce qui n'a pas été dit, gâcheraient la chance de renouveler l'approche s'ils ne faisaient pas confiance aux vertus de la répétition et à son propre embarras. Faux amis, les catalogues d'exposition et leur histoire posent et se posent le même type de questions ; la réponse se trouve peut-être dans l'histoire du goût, de la réception ou de la lecture davantage

→

→

and means that have not been discussed or written about for years. The 'soligraphy' suits the fragile balance that has yet to be found, as much as a type of writing waiting to be invented. Those critics who are easily satisfied with that which has not been said would waste the opportunity of renewing the approach if they did not trust in the virtues of repetition and its confusion. Exhibition catalogues and their history are false friends, repeatedly asking the same kind of questions; the answers may be found in the history of taste, receiving and reading rather than in problems of writing. Unlike exhibition catalogues, monographs have a hard time avoiding becoming rarities; however, they hardly ever become mythical or rarefied objects. Moreover, historians and art critics are faced with a dilemma when revealing the contents of their bookshelves, for monographs should not necessarily be exhaustive, but rather reveal something new, be or become the texts which render previous monographs redundant. They accept the risk of being dated, of not being a biography or rather of being the sum of biographies and novellas on an artist, anthropocentric and ultimately homothetic. Such studies can only be empirical, for monographs, contrary to preconceived notions, are in no way exhaustive. Some are monotonous (and that's not necessarily a criticism), others are downright weird to the point that the reader doesn't know how to approach them, some resemble what one might expect of them and others are complete fakes.

A model of the genre, even though its form is midway between a monograph and a catalogue raisonné, is *Soulages – Les peintures 1946-2006* by Pierre Encrevé. It is more than just a catalogue raisonné, thanks to the author's linguistic training and his work on connections with and without links, which in no way disturbs the classification or classifying method which, according to him, is one of the answers to disorder and dissipation that even the most rigorous do not escape. The author bravely warns against the existence of two temporalities in this type of monograph, linked to two versions of relating history: one external and the other internal, that work or sometimes contradict each other, or contradict the vaguely evolutionist logic of the train of events.

This particular example serves well as a model of the genre, for the author gave 15 years of his life to bringing together this mass of information – this 'lost time' passed not only for the artist, but also for the author and the genre itself. Consequently, no matter how long the text, passing time is the only reliable element that determines or distinguishes a monograph from other writing about an artist which, in the frequently accepted classical art-historical manner, was written when there was little or no time left. As all art critics know, monographs put together in the space of a few weeks to tie in with a particular event are sometimes successful when, despite the circumstances surrounding their publication, there is a lasting impression of time passing. This kind of work has a sense of lasting all of its own, which is not that of a chronological presentation of works, nor that of drawing links between periods, cut up and segmented on a frequently dubious or self-evident chronological frieze. A successful monograph is one that suddenly brings out that which is most missing, the fragility of its omissions and questions that transform into trembling lines or a bifurcation that which, only yesterday, seemed so comfortable and clear-cut. A single artist who lives and works somewhere (art critics and historians do not dispute this), but several authors, texts, images, titles and sub-titles. Monographs also belong to sociology and the history of writing, but those that stand out are those that take time from their author and their reader, making them responsible, those that install themselves in spite of and counter to reality, those that play with it or on the contrary, those that don't even think of it. ■

Some bibliographical sources

_ Pierre Encrevé, *Soulages - les peintures 1946-2006*, Le Seuil, 2007
_ *Yvon Taillandier par Yvon Taillandier*, Le Cercle d'art, 2008
_ Jacqueline Gueux, Nicolas Surlapierre, Christiane Vollaire, *Jacqueline Gueux – Une sculpture de l'idée*, Snoeck, 2008
_ Pascal Rousseau, *Fabrice Hybert*, Hazan, 2006
_ David Perreau, *Xavier Veilhan*, Hazan, 2007
_ Pierre Wat, *Claude Viallat – Œuvres, écrits, entretiens*, Hazan 2006
_ Férey / Closky, *Queue du bonheur*, Mac Val
_ Michel Butor, *Comment écrire sur Jasper Johns*, Éditions Notari, 2008
_ *Bordel – Jean-Michel Basquiat*, Stéphane Million éditeur, 2008.
_ Georges Didi Huberman, *Le Danseur de Solitude*, Les éditions de Minuit, Paris, 2006.

que dans des problèmes d'écriture. Contrairement au catalogue d'exposition, la monographie lutte plus difficilement contre la rareté, elle devient plus exceptionnellement un objet mythique ou spécifique. D'ailleurs, les historiens ou les critiques d'art lorsqu'ils déballent leur bibliothèque se trouvent face à un dilemme, dans la mesure où elle ne doit pas forcément être une référence mais faire date, être ou devenir le texte à partir duquel la monographie courante n'est plus nécessaire pour un artiste. Elle assume le risque d'être datée, de ne pas être une biographie ou alors d'être la somme de biographies ou de nouvelles sur un artiste, anthropocentriste et finalement homothétique. Une telle étude ne peut être qu'empirique car les monographies, contrairement aux idées préconçues, résistent à toute forme d'exhaustivité. Certaines sont monotones (et ce n'est pas obligatoirement une critique), d'autres franchement étranges, si bien que le lecteur ne sait pas bien par quel bout les prendre, certaines y ressemblent, d'autres sont carrément des faux. Un modèle du genre, encore que la forme soit à mi-chemin entre la monographie et le catalogue raisonné, est celui de Pierre Encrevé. *Soulages – les peintures 1946-2006* n'est pas qu'un catalogue raisonné, il est différent grâce à la formation de linguiste de l'auteur qui a travaillé la liaison avec et sans enchaînement sans que cela ne perturbe le moins du monde le système classificatoire ou de classement qui, selon lui, est une des réponses aux désordres et aux éparpillements auxquels les plus rigoureux n'ont aucune raison d'échapper. L'auteur a le mérite de mettre en garde qu'il existe dans ce type de monographie deux temporalités qui sont liées à deux histoires : l'une externe et l'autre interne qui travaillent ou parfois se contredisent ou contredisent la logique, vaguement évolutionniste, des enchaînements.

Ce cas particulier pourrait bien faire de cet exercice un modèle du genre, l'auteur a passé quinze ans de sa vie pour réunir cette somme, « le temps perdu » n'est pas simplement passé pour l'artiste, il l'est également pour l'auteur et le genre même. De sorte que le temps qui passe quelle que soit la longueur du texte est vraisemblablement le seul élément fiable qui détermine ou distingue la monographie des autres écrits consacrés à un artiste qui, bien souvent dans une acception classique de l'histoire de l'art, étaient écrits lorsqu'il n'en restait plus (de temps) ou pas beaucoup. Tout critique d'art le sait, certaines monographies qui sont faites en quelques semaines pour répondre à un événement sont parfois réussies lorsque, malgré les conditions de publication, l'impression que le temps *a passé*, perdure. Il existe un sentiment de la durée propre à ce genre d'ouvrages qui ne soit pas celui de la présentation chronologique des œuvres ni même de la mise en relation de périodes entre elles, découpées et segmentées sur une ligne chronologique souvent contestable ou qui dit que quelque chose est déjà là. La monographie réussie sera celle qui fera surgir subitement ce qui lui manque le plus, la fragilité de ses absences et de ses interrogations qui transforment en lignes tremblées ou en bifurcation ce qui, hier encore, semblait si à l'aise et avoir un tracé si net. Un seul artiste qui vit et travaille quelque part (le critique d'art ou l'historien ne reviennent pas là-dessus) mais plusieurs auteurs, textes, images, titres et sous-titrages. Les monographies appartiennent aussi à la sociologie et à l'histoire de l'écriture mais celles qui se distinguent sont celles qui prennent du temps à leur auteur, à leur lecteur, en le responsabilisant, qui s'y installent en dépit et contre l'actualité, celles qui en jouent ou au contraire ceux et celles qui n'y pensent même pas. ●


Paul-Armand Gette, *Le toucher de la nymphe*, 1986. © Adagp

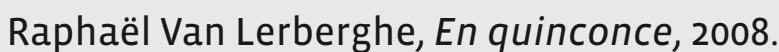
Orientation bibliographique des ouvrages cités et consultés

_ *Soulages – les peintures 1946-2006*, Paris, Le Seuil, 2007, Pierre Encrevé
_ *Yvon Taillandier par Yvon Taillandier*, Paris, Le Cercle d'art, 2008
_ *Jacqueline Gueux – Une sculpture de l'idée*, Anvers, Snoeck, 2008, Jacqueline Gueux, Nicolas Surlapierre, Christiane Vollaire
_ *Fabrice Hybert*, Paris, Hazan, 2006, Pascal Rousseau
_ *Xavier Veilhan*, Paris, Hazan, 2007, David Perreau
_ *Claude Viallat – Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan 2006, Pierre Wat
_ *Queue du bonheur*, Ivry-sur-Seine, Mac Val, Férey / Closky
_ *Comment écrire sur Jasper Johns*, Genève, Éditions Notari, 2008, Michel Butor
_ *Bordel – Jean-Michel Basquiat*, Touquin, Stéphane Million éditeur, 2008.
_ *Le Danseur de Solitude*, Georges Didi Huberman, Les éditions de Minuit, Paris, 2006.

BENOÎT DUSART







Raphaël Van Lerberghe, *En quinconce*, 2008.

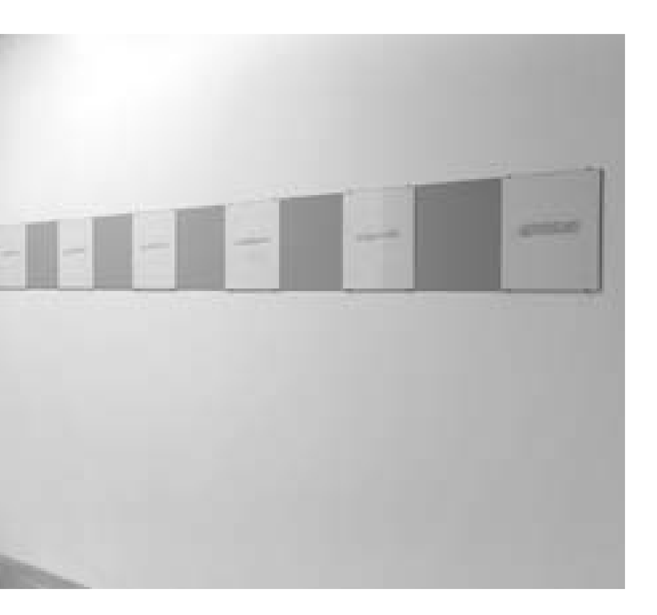
Zigzagging

Raphaël Van Lerberghe's exhibitions are always surprising. While the frailty and suggestive power of the images he recuperates, produces and displays are immediately recognisable, his projects never run out of steam, never repeat a known or conceptually enclosed method. Each time, we have to ignore what we think we already know and embark upon uncharted territory, wary of being too quick to put our feelings into words, no outward demonstration.

His latest show, *Autour, au-delà et en deçà Broodthaers* ('Around, beyond and below Broodthaers'), produced by "Amusée-vous" at B.P.S.22 in Charleroi, forms part of a series of exhibitions on the theme of Marcel Broodthaers' work. Raphaël Van Lerberghe responds to this hazardous exercise – the title alone virtually gives away the pitfall – with evasion and ruse: no quotations, no confrontation, just a hint of dialogue combining voyages with corrida, body and word games, a solemn mass and frilly knickers. Through one of his silkscreen projects, and with all the poetry that he possesses, R. Van Lerberghe leads M. Broodthaers on a gallant dance, a rearrangement of meanings and ideas in the form of a zigzag, creating graceful swerves in rhythmic repeats, the new art of the fugue. Without artifice, R. Van Lerberghe also takes the spectator to the limit of unbalance, towards that state where looks and thoughts outstrip the visible, where only desire can stand up to it.

Woven from a thousand stories in the making, this exhibition also follows on from a project undertaken for Copie de voyage, a review where artists are invited to create the contents. There again, through invisible cavaliers, Raphaël Van Lerberghe arranges the rules of a game open to all manner of subterfuge, stretches the escape routes of a space dedicated to words, lively sketches, unstable, as if in movement.

■





En quinconce

Voir une exposition de Raphaël Van Lerberghe est toujours une surprise. Si la délicatesse et la force suggestive des images qu'il récupère, produit et met en scène lui sont immédiatement identifiables, jamais ses propositions ne s'essoufflent dans la reprise d'un procédé connu et conceptuellement clos. Il faut à chaque fois se distraire des certitudes que nous nous étions promises, reprendre le parcours en territoire vierge, se garder de mettre trop vite en mots ce qui relève de l'expérience, jamais de la démonstration.
La dernière en date, produite par « Amusée-vous » et montrée au B.P.S.22, s'inscrit dans une suite d'expositions ayant pour thème l'œuvre de Marcel Broodthaers. *Autour, au-delà et en deçà Broodthaers* est le titre donné à la manifestation. À cet exercice périlleux – le titre annonce presque le piège – Raphaël Van Lerberghe répond par l'esquive et la ruse : nulle citation, nulle confrontation, mais une ébauche de dialogues mêlant voyages et corrida, jeu de corps et de mots, messe solennelle et dessous en dentelle. Par l'entremise de l'un de ses projets de sérigraphies, et avec toute la poésie qui lui sied, R. Van Lerberghe accueille M. Broodthaers dans une chorégraphie galante, chassé croisé de sens et d'idées disposés en quinconce, déclinant de dérobades gracieuses en reprises rythmées, un nouvel art de la fugue. Sans ficelle, R. Van Lerberghe porte aussi le spectateur à la limite du déséquilibre, vers cet état où le regard et la pensée débordent le visible, où seul le désir peut faire front.
Tissée de mille histoires en devenir, cette exposition est aussi le prolongement d'une proposition réalisée pour *Copie de voyage*, revue invitant des artistes à en composer le contenu. Là encore, par le truchement d'invisibles cavaliers, Raphaël Van Lerberghe dispose les règles d'un jeu ouvert à tous les subterfuges, étend les lignes de fuites d'un espace dédié aux mots, esquisses vibrantes, labiles, comme en mouvement.
●

[http://bps22.hainaut.be]

NANCY CASIELLES



Incise, Espace d'exposition, Charleroi, © Incise

Windows on contemporary art

A number of small contemporary art structures use window displays as exhibition spaces. By changing the status of this regular feature of our consumer society, it is hoped to draw passersby to contemporary art. By making use of the main purpose of window displays, that of displaying objects, these structures make art accessible to everybody. And it's precisely this that makes this kind of project interesting. No need to venture into a gallery or a museum; the art is just there, at our fingertips, not where we would expect to find it, but in places we frequent on our daily round. Challenged and jostled, passersby are seemingly amused, annoyed, curious and surprised by this breach in the automatic functioning of their routine. For some people, once they've spied the window display, it then becomes a pretext for a detour, in order to discover new displays.

A number of projects of this kind deserve mention. Firstly, the Paulin window in Solre-le-Château (used by Cent Lieux d'Art) where, for example, Vincent Legallois created an installation on displacement, with details that engaged the visitor's gaze. Then there's Fiat Lux !, piloted by the association La Vitrine in La Madeleine, not so much a window display as a light box, reminiscent of those old signs that used to be found on shop facades – an original way of promoting artists' work in the historic part of Lille. This approach is equally suited to other places, but requires great flexibility, frequently renewing the images presented. This notion of light boxes, dreamt up by La Petite Surface (Laps), contains the same challenges as window displays, notably making the public at large aware of contemporary art. Lastly, there's Bertrand Gadenne's recent creation at the LAAC (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine/Place of Contemporary Art and Action) in Dunkerque. Drawing on his training in experimental cinema, Bertrand Gadenne presents video-works within these window displays. On the one hand there's a giant rat enclosed within the window display at the Centre de Formation Pleïade, on the Rue de Sourbisse, and on the other, there are videos of men and women on the point of arriving and departing, displayed in the windows of the former restaurant of the train station. These works were produced in tandem with his exhibition with Etienne Pressager.

Zooming in on Charleroi

Following the departure of Laurent Busine (now Director of Mac's, the Musée des Arts Contemporains in Grand Hornu) from the Palais des Beaux-Arts in Charleroi, Marie-Noëlle Dailly (photographer) and Benoît Dusart (art critic) came up with a contemporary art project for the centre of Charleroi. At the same time, B.P.S.22 made up for the void in the field of contemporary art within the town centre, soon becoming a major cultural factor within Charleroi, together with the Musée de la Photographie, Charleroi/Danses and the Palais des Beaux-Arts-Eden. Faced by these imposing cultural machines, the Dailly-Dusart project declared its intention to remain a small structure which could be self-governed, steering well clear of any interference from powerful subsidy-providing bodies.

The lack of small cultural structures helped give life to the project which aimed to take contemporary art to unexpected places. The idea was to address passersby in the centre of town, to challenge them without appearing to be "preaching to them", to have an effect upon peoples' habits, and to create a context for combating preconceptions about contemporary art. The desire to remain a small independent structure augured a certain amount of freedom and encouraged links at a local level with the exchange of skills and services. All that remained was to find the place, the means.

Les vitrines de l'art contemporain

Plusieurs petites structures d'art contemporain utilisent comme espace d'exposition une vitrine. Dispositif récurrent de notre société de consommation, la vitrine change de statut afin d'happer les promeneurs vers l'art contemporain. En exploitant la fonction première de la vitrine qui vise à exposer des objets, ces structures rendent l'art accessible à tous. Et c'est là que réside tout l'intérêt de ce type de projets. Pas besoin de pousser les portes d'une galerie ou d'un musée, l'art est là à portée de main, où on ne l'attendait pas mais dans les endroits que nous fréquentons chaque jour. Interpellés, bousculés, les passants sont amusés, mécontents, curieux mais de toute évidence surpris par cette brèche dans les automatismes de leurs déambulations quotidiennes. Une fois localisée, la vitrine sera pour certain un prétexte de détour afin d'y découvrir les nouvelles propositions.

Quelques initiatives de ce type méritent d'être citées. Tout d'abord, la Vitrine Paulin à Solre-le-Château (investie par cent lieux d'art) où par exemple Vincent Legallois a proposé une installation sur le déplacement produisant des détails où s'engage le regard du visiteur. Ensuite, Fiat Lux ! piloté par l'association La Vitrine à La Madeleine qui propose non par le biais d'une vitrine mais par celui d'un caisson lumineux, rappelant les enseignes placées sur les façades des commerces, un dispositif original de diffusion d'artistes dans le Vieux-Lille. Le dispositif peut se prêter à d'autres lieux et requiert une grande flexibilité afin de régulièrement présenter de nouvelles images. Elaboré par La petite surface (Laps), ce concept de caissons lumineux renferme des enjeux identiques à ceux des vitrines dont le plus évident est de sensibiliser tous les publics à l'art contemporain. Enfin, la récente proposition de Bertrand Gadenne au LAAC (Lieu d'Art et d'Action contemporaine) à Dunkerque. Plasticien issu du cinéma expérimental, Bertrand Gadenne a présenté des œuvres vidéo au sein de vitrines. D'une part celle d'un rat géant enfermé derrière la vitrine du Centre de formation Pleïade, rue de Sourbisse et d'autre part, des vidéos d'hommes et de femmes en situation de départ ou d'arrivée qui étaient placées dans les vitrines de l'ancien restaurant de la gare SNCF. Ces interventions ont été réalisées en écho à son exposition avec Étienne Pressager.

Zoom sur Charleroi

Suite au départ de Laurent Busine, actuel directeur du Mac's (Musée des Arts Contemporains – Grand Hornu), du Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Marie-Noëlle Dailly (photographe) et Benoît Dusart (critique d'art) envisagent de mettre sur pied un projet d'art contemporain dans le centre de Charleroi. Au même moment, le B.P.S.22 vient pallier le champ laissé vide en arts plastiques dans le centre de la ville. Cette institution se positionne rapidement comme un acteur culturel majeur de la ville avec le Musée de la Photographie, Charleroi/Danses et le Palais des Beaux-arts-Eden. Face à ces imposantes machines culturelles, le projet du couple Dailly-Dusart se dessine avec comme principale volonté de garder la mesure d'une petite structure permettant l'auto-gérance et évitant ainsi les interférences avec tout pouvoir subsidiant.

Le manque de petites structures culturelles encourage la concrétisation de leur projet qui veut porter l'art contemporain où on ne l'attend pas. L'idée de s'adresser aux promeneurs du centre ville, de les interpeller en évitant le ton « donneur de leçon », de toucher les habitudes des gens et de créer un contexte permettant de vaincre l'*a priori* sur l'art contemporain se met en place. La volonté de rester une petite structure indépendante augure d'une certaine liberté et





The advertisement for the rental of window space in the Galerie Bernard in the town's shopping centre speeded up the process. What better than a window display that we look at mechanically while wandering around making our purchases, one that would surprise us, creating a visual shock within a world overloaded with consumer goods.

The programme of events reflects the spirit of the structure, appearing above all to be a selection of "favourites". It focuses on artists likely to rise to the challenge of creating an in-situ event at minimal cost. At the very least, the artists chosen must go along with the philosophy of the space which, unlike the consumer logic seen in the neighbouring windows, is based on exchanges of skills and services, generosity, goodwill and so on, thus encouraging involvement in the social fabric of the district. Once the framework has been established, the artist, encouraged by his dynamic pioneers, can create a project particular to the window, which will develop beyond its material confines.

Founded by Serge Giotti (b. 1968 Brussels) in October 2007, the Incise window showed a photograph of a child purposefully closing his eyes with his fingers. In addition to the memory of this period of our life that this image provokes in us, it also allows for a sense of physical involvement because the child moves towards us as if asking to be looked after once the experience of looking at the photograph is over. Since then, Incise has welcomed Raphaël Van Lerberghe (b. 1978 Chimay) with drawn words and Alain Bornain (b.1965 Charleroi) with phrases (scientific and social truths) featured on a luminous sign like advertisements. The structure's latest project, by Jean-Luc Moerman, exactly matches the ambitions of its creators who desire to reach beyond the physical boundaries of the window. In conjunction with B.P.S.22's exhibition *Connecting Everything*, Moerman accepted to produce one-off drawings as patterns for tattoos for *Bob Tatoo World* (139 Boulevard Tirou), a shop next to Incise, for the duration of the exhibition. This project coincides perfectly with the artist's œuvre which, for the past few years, has worked at "tattooing" black lines onto pictures of the naked bodies of various personalities taken from fashion and news magazines, as well as figures from various cult paintings in the history of art. In this way, he seeks a visual confrontation between an age-old practice ruled by a multitude of codes and the superficiality of glossy magazine paper. When he uses a famous painting as a backdrop, in this instance Velasquez' *Crucifixion*, the confrontation gives way to a reappropriation of the well-known classics of art history.

Following in the footsteps of other initiatives of this kind, such as the Comptoir du Nylon in Brussels (instigated by Frédérique Versaen from 2003 to 2006) and Vetro (7 Rue de Flandre in Brussels), the Incise window aims to perturb passersby in an active way in order to entice them then and there. No effort is required beforehand, nor any predisposition; the achieved confrontation gives rise to curiosity, if not reflection and frequently expectation about the next project. A way of gently introducing contemporary art into the daily lives of the unitiated.

Incise has lined up Sandra Biwer, Anne Daems, Jean Glibert and Mira Sanders for creations which will, hopefully, instill the same vitality into the district as the preceding projects ! ■



Raphaël Van Lerberghe, *Suite*, installation, 2008, © Incise

encourage les liens avec le quartier par l'échange de services. Il restait à trouver l'endroit, la manière. L'annonce de la location d'une vitrine de la galerie Bernard située en plein centre commercial de la ville accélère le processus. Quoi de mieux qu'une vitrine que l'on regarde machinalement au gré de nos achats et déambulations, qui aurait pour vocation de nous surprendre, de créer une incise visuelle dans le champ surchargé des biens à consommer.

Le choix de la programmation reflète l'esprit de la structure : elle s'établit avant tout comme autant de « coups de cœur ». Elle se porte sur des artistes susceptibles de relever le défi d'une création *in situ* dont les exigences en termes de coût de production seraient minimes. Du moins, les artistes sélectionnés se doivent d'accepter la philosophie de l'espace qui, *a contrario* de la logique de consommation visible dans l'ensemble des vitrines voisines, fonctionne en termes d'échanges de services, de générosité, de bonne volonté, etc. favorisant par ce biais la participation au tissu social du quartier. Une fois posé le cadre, l'artiste établit un projet propre à la vitrine qui se développe, poussé par ses énergiques initiateurs, au-delà de l'espace matériel de la vitrine.

Inauguré par Serge Giotti (Bruxelles, 1968) en octobre 2007, la vitrine d'Incise présentait la photographie d'un enfant se fermant les yeux avec insistance à l'aide de ses doigts. Cette proposition permettait, outre le souvenir de cette période de notre vie, un rapport physique participatif puisque l'enfant se dirigeait vers nous comme s'il fallait veiller à son état une fois l'expérience achevée. Depuis, Incise a accueilli Raphaël Van Lerberghe (Chimay, 1978) avec des mots dessinés et Alain Bornain (Charleroi, 1965) avec des phrases (vérités scientifiques et sociales) apparaissant sur une enseigne lumineuse à la manière de réclames. Le dernier projet présenté répond parfaitement aux ambitions de ses créateurs dont la volonté est de sortir de l'espace physique de la vitrine. En écho à l'exposition *Connecting Everything* du B.P.S.22, une intervention de l'artiste Jean-Luc Moerman a vu le jour. L'artiste a accepté de produire des dessins uniques servant comme matrice à des tatouages exécutés chez *Bob Tatoo World* (Boulevard Tirou, 139), un voisin d'Incise, le temps de l'exposition. Ce projet sied parfaitement au travail de l'artiste qui s'emploie, depuis quelques années déjà, à « tatouer » aux traits noirs les corps dénudés de personnalités diverses dont les images proviennent de magazines de mode et d'actualité ou encore des personnages issus de peintures cultes de l'histoire de l'art. Ce faisant, il cherche la confrontation visuelle entre une pratique ancestrale régie par une multitude de codes et la superficialité du papier glacé des magazines. Lorsqu'il utilise comme toile de fond une œuvre célèbre, ici le *Christ en croix* de Vélasquez, la confrontation fait place à une réappropriation des poncifs de la « grande » histoire de l'art.

À l'instar d'autres initiatives du même type, citons encore le comptoir du Nylon à Bruxelles (à l'initiative de Frédérique Versaen entre 2003 et 2006) et Vetro (7,rue de Flandre à Bruxelles), la vitrine d'Incise cherche à perturber les passants dans une démarche active afin de les happer où ils se trouvent. Aucun effort n'est demandé au préalable, aucune prédisposition, la confrontation accomplie entraîne une curiosité, voire une réflexion et souvent une attente quant au prochain projet. Une manière de faire entrer en douceur l'art contemporain dans le quotidien des non initiés.

Le futur d'Incise verra se succéder Sandra Biwer, Anne Daems, Jean Glibert et Mira Sanders avec des créations qui sauront, on l'espère, insuffler la même vitalité au quartier que les précédents projets ! ●

[www.incise.be]
[http://laps.over-blog.com]
[http://lavitrine.over-blog.com]
[http://fiatlux.over-blog.com]

50° NORD REVUE D'ART CONTEMPORAIN #0
Revue annuelle / Annual journal

Directrice de la publication / Editor
Christelle Manfredi, Présidente de 50° nord
Coordination de la rédaction / Editorial coordination
Maud Le Garzic, Chargée de mission de 50° nord
Relecture et réécriture des textes anglais / Proofreading and rewriting of english texts
Philippa Richmond
Éditorial design design.erigollaud
Dépôt légal : avril 2009
Impression : DB Print Nord Sarl
ISBN : 978-2-9533930-0-2
Prix / Price : 12 € – **Outside Europe :** 15 €

Edité par / Edited by
50° nord Réseau d'art contemporain
du Nord - Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
Centre Culturel de l'Arsenal
Rue de la Croix 59600 Maubeuge
Tel + 33 (0)6 89 27 38 44 – Fax + 33 (0)3 27 67 76 51
maud.le-garzic@orange.fr – www.50degresnord.net

Diffusion & distribution librairie
www.r-diffusion.org

Nous remercions tout particulièrement / Special thanks to
Yannick Courbès & Nathalie Pierron

CONTRIBUTEURS / CONTRIBUTORS

ARTISTES / ARTISTS
_ Céline Ahond
_ Samuel Buckman
http://samubu.canal-blog.com
_ Didier Cattoën
_ Christelle Chevallereau
_ Halory Goerger
http://halory.free.fr
_ Vincent Legallois
www.vincentlegallois.fr
_ François Lewyllie
_ Olivier Soulerin

TRADUCTEURS / TRANSLATORS
_ Tony Coates
_ Phoebe Dingwall
_ Paul Grundy
_ Isabelle Grynberg
_ Philippa Richmond
_ Séverine Lorole

AUTEURS / AUTHORS
_ Liliana Albertazzi
_ Anne Benoît
_ Nancy Casielles
_ Benoît Dusart
_ Carole Fives
_ Peter Fransman
_ Luk Lambrecht
_ Maud Le Garzic
_ François Lecocq
_ Guillaume Madeline
_ Morad Montazami
_ Nathalie Pierron
_ Pierre-Olivier Rollin
_ Nicolas Surlapierre
_ Benoît Villain

STRUCTURES MEMBRES DU RÉSEAU 50° NORD / MEMBERS OF 50° NORD NETWORK

_ **Acte de naissance / L'H du siège**, Valenciennes
_ **artconnexion**, Lille
_ **B.P.S. 22**, Charleroi (Belgique)
_ **Bureau d'Art et de Recherche**, Roubaix
_ **cent lieux d'art**, Solre-le-Château
_ **Centre Arc en Ciel**, Liévin
_ **Centre Régional de la Photographie**, Douchy-les-Mines
_ **La chambre d'eau**, Le Favril
_ **École Régionale des Beaux-arts**, Dunkerque
_ **École Supérieure des Beaux-arts**, Valenciennes
_ **École Régionale Supérieure d'Expression Plastique**, Tourcoing
_ **36bis la galerie de l'école** [ERSEP], Tourcoing
_ **École Supérieure d'Art**, Cambrai
_ **Équipe Monac.1**, Lille
_ **Espace Croisé**, Roubaix
_ **Fabrica**, Brighton (Royaume-Uni)
_ **FRAC** Fonds Régional d'Art Contemporain Nord - Pas de Calais, Dunkerque
_ **Le Fresnoy** Studio national des arts contemporains, Tourcoing
_ **Galerie + Schloss e.V**, Bergisch Gladbach (Allemagne)
_ **Galerie Guy Chatiliez**, Tourcoing
_ **Galerie Commune** [ERSEP + Département arts plastiques Université Lille 3], Tourcoing
_ **Galerie Twilight Zone**, Tournai (Belgique)
_ **Heure exquise !**, Mons-en-Barœul
_ **Idem+arts**, Maubeuge
_ **Incise**, Charleroi (Belgique)
_ **LAAC** Lieu d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkerque
_ **M.J.C. Maison des arts**, Sin-le-Noble
_ **Musée d'art moderne Lille Métropole**, Villeneuve d'Ascq
_ **MAC's Musée des Arts Contemporains**, Hornu (Belgique)
_ **Musée des Beaux-arts**, Tourcoing
_ **Musée départemental Matisse**, Le Cateau-Cambrésis
_ **La Plate-forme**, Dunkerque
_ **La Vitrine**, La Madeleine
_ **Le Vivat**, Armentières

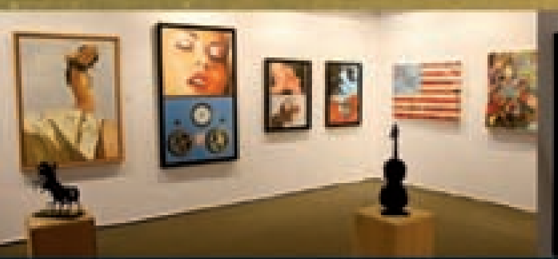
3 > 6 AVRIL 2009

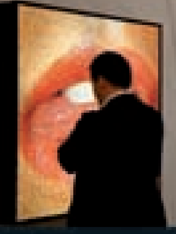
LILLE GRAND PALAIS















VERNISSAGE
Jeudi 2 avril à 19h (sur invitation)
OUVERTURE PUBLIQUE
3 avril de 11h à 22h
4 et 5 avril de 11h à 20h
6 avril de 11h à 19h
TARIFS
Entrée journée : 12 €
Tarif réduit : 10 €
LOCATION
Sur place (Lille Grand Palais)
Fnac - Carrefour - Géant
0892 68 36 22 (0,34 eur/mn)
www.fnac.com
LIEU
Lille Grand Palais
1 boulevard des Cités Unies
59777 Euralille - Lille

www.lilleartfair.com

FOIRE EUROPÉENNE D'ART CONTEMPORAIN

EUROPESE BEURS VOOR HEDENDAAGSE KUNST

EUROPEAN CONTEMPORARY ART FAIR

Une co-production Lille Grand Palais et 

PARTENAIRES DE L'ÉVÉNEMENT

















MÉDIAS OFFICIELS

















50° NORD RÉSEAU D'ART CONTEMPORAIN DU NORD - PAS DE CALAIS ET DE L'EURORÉGION NORD / 50 ° NORD THE CONTEMPORARY ART NETWORK OF THE NORD - PAS DE CALAIS REGION AND THE NORD EUROREGION

Créé en 1996 par de petites et moyennes associations, le réseau 50° nord fédère aujourd'hui sur le territoire eurorégional plus de 30 structures professionnelles de production, de diffusion et de formation supérieure de l'art contemporain. Galeries associatives, centres d'art, structures nomades, associations d'artistes, musées, Frac, établissements de formation… développent des projets artistiques de qualité dans des contextes très divers. Ces lieux mènent des actions complémentaires et témoignent de la richesse de la création contemporaine dans la région. Plate-forme professionnelle, catalyseur d'énergies et de projets fédérateurs, 50° nord œuvre au rayonnement et à la mise en réseau de ses membres, ainsi qu'à la valorisation de la scène artistique régionale et à la diffusion de l'art contemporain pour le plus grand nombre.

Le réseau 50° nord est l'un des premiers réseaux régionaux d'art contemporain créés en France. Les actions transversales de mutualisation et d'expression d'un territoire constituent une nouvelle manière, dorénavant essentielle, de dessiner la cartographie culturelle et de concevoir les projets artistiques. C'est dans cette optique que nous avons créé *50° nord revue d'art contemporain*.

Created in 1996 by small and medium-sized organisations, the 50° nord network now links more than 30 professional structures of production, promotion and higher education training courses in the field of contemporary art within the Euroregional territory. Associative galleries, art centres, itinerant structures, artists' associations, museums, Frac and educational establishments are all involved in developing quality arts projects in a wide variety of contexts. These venues carry out complementary activities and demonstrate the wealth of the network's contemporary creative output. As a professional forum, a catalyst of energies and federal projects, 50° nord works towards the expansion of its network and the promotion of its members, as well as towards the enhancement of the regional art scene in general, and the promotion of contemporary art to the largest possible audience..

50° nord is one of France's leading regional contemporary art networks. Transversal actions of reciprocity and 'territorial' expression constitute a new way, henceforth vital, of dividing the cultural map and conceiving artistic projects.
It was with this in mind that we created *50° nord contemporary art review*.

www.50degresnord.net

50° nord reçoit le soutien du /
50° nord is supported by:





